

Ю. АКСЕНОВ

ОБРАЗ И МАТЕРИАЛ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЗАОЧНЫЙ НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

Ю. АКСЕНОВ

ОБРАЗ И МАТЕРИАЛ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
МОСКВА — 1977

Книга рассказывает о технических приемах в занятиях рисунком и живописью, о материалах, которые использует художник, о различных технологических методах работы и о тесной связи приемов техники, выбора материала с методами рисунка и живописи, о их связи с задуманным художественным образом.

Книга адресована художникам-любителям, только начинающим свой путь в изобразительном искусстве.

ВВЕДЕНИЕ

В потоке зрителей, переполняющих музеи и картинные галереи, заметно выделяются любители живописи, пробующие свои силы в изобразительном творчестве. Они особенно пристально рассматривают произведения мастеров. Нередко подходят буквально вплотную к картинам, вглядываются в следы движения кисти, изучают характер мазков, любуются тончайшими нюансами цвета.

Велик интерес не только к тому, *что* показано в картине или гравюре, рисунке, но и к тому, *как* это сделано, *как* художник воплотил свой замысел.

Некоторые молодые художники даже считают, что занятия искусством надо начинать с поисков «секретов» живописи, с подражания технике мастеров, с упражнений, специально разработанных, чтобы овладеть штриховкой карандашом или работой кистью, резцом.

Опытные художники постоянно совершенствуют свою технику, овладевая ее неисчерпаемыми возможностями, но у них другой подход к этому. Изучая структуру красочных слоев в произведениях выдающихся мастеров живописи, обращая серьезное внимание на «почерк» и фактуру мазков, они не забывают, что все это органично связано с мироощущением и другими особенностями творчества живописца и неповторимо.

Свои приемы письма красками или решения рисунка каждый настоящий художник вырабатывает естественно, в процессе своего творческого роста, как «ставит» и модулирует голос певец, как вырабатывает свою манеру игры музыкант.

Неизбежное в какой-то период ученичества подражание любимому учителю-мастеру рано или поздно переплавляется в оригинальный метод живописи, если художник «состоялся» и ему есть что сказать нового «о жизни и о себе».

В технических приемах и форме исполнения находят материальное воплощение, зримое выражение индивидуальные склонности и качества, характерные особенности дарования и приверженность определенной школе живописи, благодаря чему невозможно спутать

работы одного мастера с произведениями другого. В неповторимости, уникальности и заключается один из важных признаков художественности и прелесть искусства. Действительно, справедливо говорят: художник видит то, что ускользает от внимания остальных людей.

Но еще важнее заметить, что вариантов техники живописи фактически столько, сколько мы знаем крупных мастеров, хотя на поверхностный взгляд и кажется, что одни из них пишут «гладко», другие пастозно, одни с лессировками, другие только а-ля прима, а больше ничего и не придумаешь.

Художники не вырабатывают свои приемы раз и навсегда, на всю творческую жизнь. Даже гениальный Рембрандт, непревзойденный живописец, начинал с очень тщательного следования рисунку формы. Цветопись он как бы удерживал в границах контура, скрупулезно выписывал детали. В последующий, более зрелый период творчества художник, наоборот, любил растворять очертания форм, опускать второстепенные детали, легко и свободно передавать колебания светотени,— все вливалось в единый строй живописи: перед нами представало живое тело. И все же, достигнув в этой технике высочайшего мастерства, Рембрандт сам «разрушил» его, ибо критерии правдивости стали для него иными. В поздних произведениях художник не только не скрывал, как все сделано, а намеренно обнажал материал живописи, показывал поры и все переплетения холста. Красочные слои стали особенно рельефными, в тенях и полутенях просвечивал суровый холст, ощутимы удары кисти, нервные, порывистые.

Когда смотришь на портреты Рембрандта, отойдя на некоторое расстояние, то мазки превращаются в старческие руки, и все-таки видишь краску.

Никакими репродукциями, никакими ухищрениями, даже снимками в упор, при особом освещении не показать структуру этой живописи. Надо идти в музей, вникать в «живописную кухню» мастеров, чтобы увидеть то, что хочется распознать в существе лепки формы¹.

Мало посмотреть отдельные произведения полюбившегося художника, надо как можно больше узнать о творческом пути его, ибо, повторяем, мастерство находится в кровном родстве с мировосприятием.

«Художники. Им должна быть свойственна любовь к природе и к людям, но, кроме того, им должна быть свойственна и любовь к материалу. Материал у искусства очень разнообразный: бумага, карандаш, краски разные, мрамор, гранит, медь и т. д. Художник, когда стремится передать любовь к какому-либо предмету или человеку, не должен просто сделать вторую березу и вторую лошадь или повторить буквально какого-либо человека. Он при

¹ По этой причине, а не только по техническим условиям издания, мы не приводим здесь репродукции живописи.

помощи материала передает в скульптуре или живописи ту красоту, какую он увидел в природе, в людях, в вещах. И материал помогает ему в этом»¹.

Художественный образ возникает в набросках, понятных только автору, но уже в этот момент живописец предвидит будущую картину в красках, скульптор чувствует прелесть мрамора, а график продумывает силу контрастов черного и белого. «Когда живописец начинает работу на холсте, то конечный результат ее у него должен быть в воображении», — говорил К. Юон². Этому надо учиться, эту способность надо вырабатывать.

Верно, что без умелой кисти замысел не оживет в материале, и самое сильное чувство будет парализовано. Свободное владение техникой неотделимо от понятия мастерства. Однако технические навыки и знания живописца или графика не являются каким-то «приложением» или набором приемов и рецептов, которые, когда нужно, достают из кладовой памяти и пускают в дело. И сведения по технологии искусства тоже неправильно рассматривать только как справочник, куда достаточно время от времени заглядывать.

Искусство потому и искусство, а не ремесло, что «сделанность» и «образность», пайденность композиции и формы создает целостный организм, из которого ничто нельзя вычленить. И каждый штрих или мазок важен, все работает на замысел, начиная, как вы узнаете из дальнейших бесед, с формата подрамника и переплетений холста.

Как же изучать этот сложный организм, в котором все взаимосвязано и взаимозависимо, да еще решается каждым художником сугубо индивидуально и неповторимо?

Чтобы начинающим было проще приступить к занятиям изобразительным искусством, приходится многообразные технические приемы сводить к двум-трем основным способам масляной или акварельной живописи. Вместе с тем, не забывая о связи техники с характером видения, художнического мышления, мы обобщаем и многоликие системы и методы изображения. Так все познается. Чтобы правильно ориентироваться на местности, стараются посмотреть на нее сверху, составить общий план, карту.

В. Фаворский свел разнообразные приемы живописного и графического исполнения и выражения художественных замыслов к двум основным: *объемно-пространственному* и *плоскостному*, противопоставив их антихудожественным безвкусным приемам *иллюзорного* и *плоского* изображения.

Объемно-пространственное изображение мы наблюдаем в произведениях Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Рембрандта, Иванова, Репина, Серова и др., в картинах и гравюрах многих мастеров нового времени и разных школ западной и русской живописи.

¹ В. А. Фаворский. — «Творчество» № 3, 1963, стр. 21.

² А. В. Виннер. Материалы и техника живописи советских мастеров. Очерки. М., «Советский художник», 1958, стр. 148.

Сущность этого приема заключается в том, что на плоскости листа создается живое впечатление глубокого воздушного пространства, залитого светом, с объемными формами предметов, различно расположенных в нем. Однако при всем этом изображение предметов не становится копией природы, бутафорским муляжом, а лепка объемной формы не доводится до того, что нарисованные предметы кажутся «вываливающимися» из картишной плоскости.

Наоборот, понятие культуры живописи обязательно предполагает умение сберечь целостность изобразительной плоскости путем соподчинения всех элементов композиции по цвету, пластике, ритмам, пропорциям и благодаря известной условности в рисунке и колорите.

Классическим примером подкупающей жизненности и высокой культуры решения живописи является широко известная картина В. Серова «Девочка с персиками». Художник ведет взгляд зрителя от первого плана в глубину комнаты, но там с замечательным тактом и умением вписывает темные спинки стульев, чтобы вернуть взор зрителя обратно на первый план, в пластический и смысловой центр композиции.

Антиподом художественной системы объемно-пространственного изображения является натуралистическая «живопись», стремящаяся к буквальной иллюзии, подделке под реальность. Пример такой «картинки» привел в одной из своих статей Б. Иогансон: один богатый купец специально нанял нуждающихся студентов-художников, они писали красками на ломберном столике окурков, да так «натурально», что купец мог покуражиться над захмелевшим гостем, когда тот пытался смахнуть будто бы оставленный на столике окурков.

Плохо, когда самодеятельный художник старается сделать подобное «натуральное изображение» потому, что в этом видит правдивость и точность живописи. «Искусство не подделывает и не заменяет реальный мир, а объясняет его, расширяет и продолжает», — говорил К. Юон¹.

Другая система изображения называется «плоскостной» потому, что приверженные к ней художники стремятся особенно тесно и тонко связать форму с плоскостью, на которой создается композиция. Мастера сближают пространственные планы, подчеркивают силуэт формы, а не ее объемность, рельефность, почти или совсем не выявляют воздушную перспективу, светотень. Зато декоративнее, эффектнее передают цвет, его образность, а часто и символичность, красоту линий и силуэтов, выразительность ритмов.

В глубокую древность уходят корни подобных приемов изображения. Из каменного века дошли до нас образцы наскальной живописи, и теперь поражающие своей выразительностью. Настенные росписи и рисунки на папирусе Древнего Египта, античные росписи, фрески Средневековья, творения Рублева и Дионисия, непрехо-

¹ К. Юон. Счастье — петь красками. — «Московский художник», 1975, 30 октября.

дящая художественная ценность которых открыта в наше время как бы заново,— вот истоки методов и техники плоскостного изображения, используемых и поныне в декоративном и станковом искусстве.

Например, когда архитектор и художник работают по единому замыслу, то живописное произведение — фреска, роспись, мозаичное или керамическое панно — предназначается для украшения, декорирования, для утверждения плоскости стены, а не для «прорыва» ее.

Станковой живописи всегда присуща известная декоративность, но когда художники стремятся усилить это качество, то тоже прибегают к плоскостности изображения. Достаточно привести для примера картины В. Серова «Похищение Европы», «Навзикая», портрет Иды Рубинштейн или картину Петрова-Водкина «Красный конь».

Нередко подобные задачи утверждения плоскости возникают и перед графиком, оформляющим книгу и стремящимся ввести иллюстрации в общий ансамбль книги. Забота о том, чтобы рисунки не напоминали «картину в раме» и лучше связывались с плоскостью страницы, с полосами текста, заставками и концовками, приводит к поиску более условного изображения. Замечателен пример графики В. Фаворского и его школы.

Другим источником традиций плоскостного и декоративного изображения является народное творчество. Средневековые «народные картинки» и лубочные гравюры на дереве и меди, широко распространенные в России, городецкая живопись, мастерство безымянных иконописцев и «дворовых» живописцев, безыскусность и самобытность художественной формы произведений украинских или грузинских народных художников и ныне привлекают внимание и восхищают «ученых» художников-профессионалов.

В произведениях В. Тропинина и Т. Шевченко, которые вышли из крепостных живописцев, ясно прослеживаются традиции создателей народных украинских картин. Патриотические гравюры-лубки А. Венецианова и И. Тербенева на темы Отечественной войны 1812 года откровенно стилизовались в духе народных картинок. Свежестью и неподдельной искренностью отображения действительности в наивном искусстве лубка восторгался И. Репин, который говорил художникам-студентам, отправляющимся на летние занятия: «Для тех, кто желает создать капитальное народное произведение, следует искать тем в лубочных созданиях, и самого примитивного характера»¹.

Взаимовлиянием народного творчества и профессиональной живописи объясняется огромный интерес к этим традициям и художников И. Машкова, П. Кончаловского, В. Лебедева.

Плодотворно обращаются к традициям народного творчества и плоско-декоративного изображения современные мастера со-

¹ И. Репин. О летних работах.— Труды Всероссийской Академии художеств, вып. V, 1947, стр. 215.

ветского искусства Т. Яблонская, Т. Маврина, А. Васнецов, В. Иванов и др.

Естественно, что для творчества многих самодеятельных художников характерно органическое проявление традиций народной росписи, резьбы по дереву или лубочной картины. На прошедших в последние годы выставках самодеятельного творчества завоевали широкое признание произведения М. Примаченко и А. Алидашвили, И. Никифорова, С. Степанова, И. Селиванова, А. Тяпкиной и Я. Наливайкене, многих других самобытных художников из народа. Репродукции с этих работ можно найти в альбомах и учебных пособиях, которые перечислены в приложении к нашим беседам.

На каждой выставке народного творчества широко представлены работы тех самодеятельных художников, которые стремятся усвоить азы объемно-пространственного изображения, технологию профессиональной живописи и графики, занимаясь в студиях, кружках или обучаясь в Заочном народном университете искусств (ЗНУИ). И работы наиболее одаренных самодеятельных живописцев и графиков по характеру исполнения и мастерству приближаются к уровню произведений профессиональных художников.

Чтобы добиться подобных успехов, надо стараться во всем быть искренним: и в выборе темы, и в поисках средств ее решения. Владение приемами исполнения должно идти в ногу с развитием ваших склонностей и характерных особенностей вашего дарования, мироощущения. Последнее особенно важно понять тем начинающим или уже давно самостоятельно работающим художникам, которые, подметив интерес к декоративно-плоскостной манере, плодят скороспелки, схематичные поделки в «плакатном стиле». На самом деле не менее трудно выбрать из тысячи оттенков один наиболее гармоничный и выразительный для локального решения пятна в декоративной композиции, чем разработать, раскрыть холст во множестве полутонов и нюансов, чтобы выявить «форму в среде».

В искусстве вообще нет «легких» путей, только встречаются, к сожалению, легковерные решения.

Ничто нельзя перенимать механически, школярски, все необходимо преломить через призму своего сознания, постигнуть в самостоятельных, подчас мучительных поисках, требующих полной отдачи сил и энергии, таланта и страсти.

В ходе наших бесед о технике и материалах изобразительного искусства мы будем неоднократно возвращаться к тому, как можно по-разному использовать технические средства, но чтобы уже теперь вам стал вполне ясен подход к поискам решения замыслов, приведем очень точное и образное высказывание старшей советской писательницы Мариэтты Шагинян: «Форма — не мундир. Форма — это структура... Так понимаемая «форма» — а ее нужно понимать именно так, от «морфо», из первично-греческого коренного этого слова, — есть, разумеется, не только внешний облик в контуре и красках, но и структура целого»¹.

¹ М. Шагинян. Человек и время. — «Новый мир» № 3, 1975, стр. 166—167.

РАБОТА НАД ОДНОСЕАННЫМИ РИСУНКАМИ, НАБРОСКАМИ И ЗАРИСОВКАМИ

Начало серьезных занятий рисунком непременно предполагает работу с натуры, изучение ее пластических качеств. Это источник первых сильных композиций. Остановимся прежде всего на исполнении работ длительностью не более 2—3 часов, то есть односеансных. На них начинающий художник, во-первых, должен усвоить языком компоновки изображения на листе и научиться передавать основные пропорции предметов натуры, конструкцию и объемность форм в конкретных условиях освещения, во-вторых, ознакомиться с соответствующими материалами и правилами пользования ими.

В зависимости от особенностей натуры и избранного приема рисунка наброски могут быть исполнены карандашом, пером, углем, сангиной, кистью, палочкой и на различных сортах бумаги.

Рисунок карандашом

Односеансные рисунки можно делать на плотной, хорошо проклеенной, а потому выдерживающей поправку бумаге, пользуясь обычными графитными карандашами.

Карандаши бывают твердые и мягкие. Определить это можно по буквам и цифрам, расположенным на деревянной оправе грифеля. Буквой М или В обозначают мягкие, Т — твердые карандаши, а цифрами — степень твердости (1М тверже 2М, 6М самый мягкий, а 5Т — самый твердый). Названия карандашей, например, «Пионер» 2М или «Ретушь» 1, указывают на различие в их свойствах, зависящих не только от твердости или мягкости грифеля, но и от состава и способа приготовления его.

Карандаши могут давать очень черные, бархатные штрихи и сероватые, с блеском, четкие и расплывчатые, легко размазывающиеся и, наоборот, с трудом стирающиеся с бумаги. Таким образом, художник имеет богатый выбор карандашей по твердости, тону и характеру штриха. Выбор определяется конкретной задачей рисунка, особенностями натуры, а также склонностями рисующего к той или иной манере исполнения.

Допустим, вам нужно слегка наметить изображение на листе, строго построить конструкцию, поточнее найти пропорции. Здесь подойдут карандаши «Пионер» 1М — 2М или «Конструктор» 1В — 2В, дающие легкие и четкие штрихи. Но вот поставлен натюрморт, который отличается контрастностью освещения, а предметы — большим различием тонов (белая чашка, черный хлеб). И фактура здесь разнообразная: от жесткого фаянса до пористой мякоти и глянцевитой корочки хлеба. Теперь выгоднее взять карандаш помягче — «Школьный», «Комсомольский», а еще лучше «Кох-и-ноор» 2В — 3В. Когда приобретете известный опыт, можно взять для тональных рисунков «живописного» характера и карандаш «Ретушь», но предварительно посоветуйтесь с педагогом.

Запаситесь карандашами «Пионер», «Школьный», «Орион» и по возможности «Кох-и-ноор» и «Саксония» чехословацкого производства. Покупая карандаш, обратите внимание на его качество. Посмотрите на грифель, срез которого виден с торцов карандаша: если заметите раковинки на этом срезе, карандаш будет ломким, а может и царапины давать на бумаге.

Карандаш хорошо заточите и попробуйте им заштриховать полосу бумаги, начиная от самых легких штрихов, постепенно переходящих в предельно темные штрихи. Вы получите тональную шкалу, как бы палитру для будущих рисунков, узнаете возможности карандашей разных сортов.

Для рисунка карандашами нужна бумага, обязательно отвечающая условиям задания: белая, высококачественная, плотная, выдерживающая поправки. Такая, чтобы тона самых светлых мест в рисунке сильнее отличались от темных тонов, а рисунок получался сочнее, живее. Наконец, бумага должна иметь зернистую, шероховатую поверхность, по которой острие карандаша не скользило бы, а оставляло штрихи даже при легком прикосновении. Более гладкая бумага применяется для детальных рисунков твердыми и средней твердости карандашами. Указанным требованиям больше всего отвечают полуватман, ватман и некоторые виды чертежной, но не глянцевитой бумаги. Альбомная бумага чаще всего используется для набросков, ее сорт определить труднее. Поэтому для рисунков лучше покупать бумагу в листах.

Вначале для рисунка берется четверть листа — это примерный размер односеансного рисунка, а когда познакомитесь с компоновкой, можно выбирать формат листа в зависимости от ее особенностей. Но во всех случаях лист должен быть строго прямоугольным и аккуратно срезанным. Надо иметь железную линейку, остро отточенный нож и разрезать лист по отметкам на его краях, подложив снизу толстый картон или фанеру. Лист бумаги прикалывается кнопками к планшету.

Прежде чем начать рисовать, заточите три-четыре карандаша, чтобы во время работы не отвлекаться. Затачивают карандаш, отступив на 2—3 см от его конца. При этом грифель должен быть отточен не менее чем на 1 см и иметь форму конуса, переходящего

в очень тонкое острие. Кончик грифеля может также быть тупым или в виде лопаточки.

Нельзя прикрепить к планшету полоску наждачной бумаги, чтобы обтачивать на ней грифель. Сначала пользуйтесь остро заточенными карандашами, а по мере овладения техникой рисунка попробуйте работать карандашами, заточенными другим способом. Рисовать карандашом, сточенным более чем наполовину, нельзя. В крайнем случае его надо вставить в деревянную или металлическую трубочку — удлинитель.

Как держать карандаш. Некоторые начинающие художники держат карандаш так же, как и при письме. Это неправильно. Карандаш надо держать так, как показано на рис. 1, а, прикасаясь к поверхности бумаги только грифелем и изредка мизинцем. При этом движения кисти руки свободны, она направляет штрихи по форме разнообразно, как бы выстилала ими бумагу. Да и рисунок рука не затирает, не размывает и не мешает видеть весь целиком. Протянутая рука, держащая карандаш довольно далеко от острия грифеля, удерживает художника на расстоянии, необходимом для целостного восприятия рисунка.

Начинающим художникам с привычки трудно рисовать именно так: неумелой руке неловко держать карандаш по-новому, она быстро устает в вытянутом положении. Поэтому, попробовав держать карандаш как рекомендуется, но почувствовав неудобства, они вновь берут его неправильно. Но это временные трудности. Приложив некоторые усилия, надо научиться держать карандаш профессионально. В правильном положении он именно касается листа, а не режет острием и не продавливает бумагу. *Касания острием* карандаша дают то очень легкую, воздушную, то более четкую и уверенную линию. *Касания боком грифеля* оставляют сочные рыхлые штрихи, широко закрывающие более темные тона и большие поверхности. Линия — один из основных элементов рисунка — получится не однообразной, одинаковой, как проволока, а живой, разнохарактерной. Кроме этого, карандаш самозатачивается, когда рисуют боком грифеля.

Начинающие держат карандаш, как ручку для письма, еще и по-

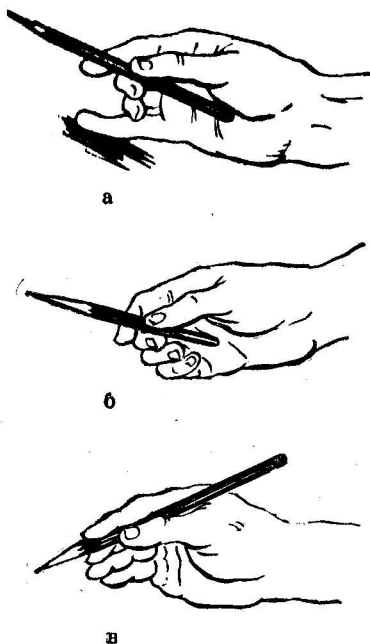


Рис. 1.

тому, что пытаются сразу прорисовать контуры, очертания предмета во всех подробностях, словно обтягивая силуэт проволокой. От этого надо отвыкать. Запомните, лучше несколько штрихов набросать и среди них выбрать более удачный, чем без конца стирать линию контура.

Правильное положение карандаша обеспечивает свободу в нанесении линий, штрихов на всех стадиях рисунка, помогает рисовать «от общего».

Чем и как исправлять рисунки. Основные поправки делают карандашом, не стирая ранее намеченное построение формы. Если же стереть первоначальные наметки, то невольно можно повторить ошибку. Кроме того, исправление рисунка надо вести на основе сравнения одной наметки формы с другой, более точной.

Обобщение тонов, как и поправки в тональном решении рисунков, делают не только карандашом, но и резинкой. Ею, если нужно, снимают силу штриховки в самых светлых местах рисунка. Зачищать резинкой рисунок нельзя, затирать штрихи, «замусоливать» изображение тоже недопустимо. Надо именно *снимать* излишнюю силу тона прикосновением грани резинки к рисунку или легкими взмахами «сбрасывать» штрихи, не повреждая при этом поверхность бумаги.

Резинки используют белые и серые мягкие — ластики. Чернильными ластиками пользоваться нельзя, они портят бумагу. Резинки можно размягчать, выдержав их в банке с очищенным бензином два-три дня. Разбухшую и сильно размягченную резинку для удаления бензина кладут на промокательную или оберточную бумагу, затем обязательно кипятят, чтобы полностью удалить бензин, иначе

ластик будет оставлять на рисунке жирные пятна. Обработанные таким способом резинки хорошо снимают штрихи и ослабляют тона одним прикосновением к листу. Правда, через некоторое время ластики опять грубеют и их снова приходится размягчать.

Резинку можно разрезать, как показано на рис. 2. Более тонким и эластичным краем такой резинки удобнее «сбрасывать» штрихи, им можно также легко объединять штрихи в мазок, не затирая при этом рисунок.

Можно ослаблять тона и штрихи и мякишем белого хлеба: мякиш свежего нежирного хлеба тщательно обминают пальцами и действуют им, как резинкой.

Как делать рисунок. В начале работы над рисунком, когда намечается общая форма в целом, свободно наносят размашистые штрихи, охватывающие всю массу изображаемого предмета. Быстро переключаясь с наметки его низа и верха к засечке легкими штрихами справа и слева, отсекают другими штрихами не контур, а место, которое занимает в пространстве объем предмета. Худож-

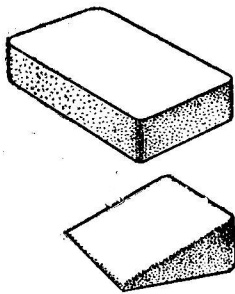


Рис. 2.

ник держит карандаш далеко от острия (см. рис. 1, б). Так же надо держать карандаш и при завершении рисунка обобщающей широкой штриховкой.

В середине работы, на стадии детализовки, можно передвинуть пальцы несколько ближе к острию (см. рис. 1, в). Но и в этом случае касайтесь бумаги только грифелем и мизинцем, а не боком ладони, иначе затрете и смажете рисунок.

Во время работы надо смотреть не на острие карандаша, а как бы забегать глазом вперед, видя, куда должна быть доведена линия (вспомните совет Чистякова заранее представлять себе, что «отсюда сюда — форма такая»). В ходе лепки формы штрихи наносят очень разнообразно, значит, и рука с карандашом должна по-разному изгибаться в кисти. При этом она будет как бы ощупывать форму и выстилать ее штриховкой, следуя за изгибами рельефа.

В плоскости листа постепенно раскрывается характер изображаемого пространства, взаимное расположение форм в нем, передается их объемность средствами тона, светотени. С каждым штрихом должно обостряться восприятие целостности рисунка, поэтому надо постоянно проверять, «не дребезжит», не пестрит ли он. Почаще отходите, оглядывайте издали весь рисунок, сравнивая части с целым, не допуская пестроты, однообразия тонов или искажения пропорций. Если нужно, вносите решительные поправки, но без удаления ранее намеченных штрихов. Ведь они еще не столь яркие, самые сильные нажимы и сочные тона как бы оставлены про запас. Но уже намечаются основные светотеневые отношения, тени, проглядывающие словно через кисею или, как в проявителе, постепенно.

Самое светлое место рисунка остается незаштрихованным. Тона, штрихи сгущаются в наиболее темном его участке. Намечаются различия тонов других предметов природы по светлоте. Рисунок постепенно переходит в стадию тонального решения, прокладываются полутона, а тени соответственно усиливаются; заметнее выделяется контраст света и тени; определеннее — жирными и широкими штрихами — самые темные тона, а в свету, где нужно, подчеркиваются «края» формы. Но нигде эти «края» не обводятся «проволочной» линией, которая обрезала бы фон и вместо трехмерного объема показала бы только одну половину предмета.

Таким образом, *рисование не имеет ничего общего с растушевкой по частям очерченных контуром фигур, которой занимаются неопытные художники. Контур в рисунке является результатом лепки формы тоном, штриховкой.*

Точное место «края» формы можно найти лишь в процессе завершения рисунка, особенно если этот рисунок исполняет еще неопытный ученик, который затрудняется в точном определении очертаний формы. Да и задача тонального рисунка не в том, чтобы очертить полностью силуэт формы, а в том, чтобы выявить ее объем и как бы погрузить в воздушную среду, расположить в простран-

ве¹. Для этого завершающей, особенно энергичной штриховкой при целостном видении всей постановки и всего рисунка подчеркивают те тона, которые способствуют выявлению объемов основных форм и глубины пространства, а детали, которые нестроят или «отрываются» от формы, смягчают. Усиливать тона можно жирными штрихами, но при этом учитывайте общую тональность рисунка, не допуская излишней черноты, оберегая красивый серебристый тон, характерный для карандашного рисунка.

Нельзя допускать также глухой, сплошной затушевки теней. Во избежание этого новые штрихи наносят наискось или поперек штрихов, положенных ранее, и следят, чтобы между штрихами оставались хотя бы точечные просветы, придающие даже самому темному тону воздушность. Оберегайте зерно бумаги от заглаживания, так как лоснящаяся бумага и затертости штрихов придают рисунку непривлекательный вид, блещат, мешая рассматривать изображение.

Некоторые начинающие любители рисования связывают с гладкой и «аккуратной» оттушеванностью свое представление о законченности рисунка. Они глубоко ошибаются: это не законченность рисунка, а «приконченность» его, и внешняя аккуратность мертвит изображение. Тушевка напоминает ремесленную ретушь фотографий. Свою приверженность к ней иные пытаются оправдать ссылками на работы старых мастеров, у которых будто бы законченные рисунки доводились до предела тщательности в тушевке. Это заблуждение, так как у подлинных мастеров ни тушевка, ни линия, ни другие средства рисунка никогда не были самоцелью.

У начинающего рисовальщика всегда появляется соблазн оттушевывать блики и рефлексы на предмете, прочертить жесткие линии.

Постарайтесь достать хорошие репродукции с рисунков мастеров, а еще лучше, побывайте в музеях. Вглядитесь пристально в каждый штрих. Обратите внимание, какое живое впечатление производит рисунок в целом. Вы почувствуете конкретность формы, предметность изображения. Но ни одна деталь не будет отвлекать внимание от общего, ибо мастера не отчеканивают второстепенное в ущерб целостности рисунка. Они обобщают, часто отбрасывают лишние детали, все средства рисунка направляют на выявление главного — основной формы предмета.

Художники смело набрасывают штрихи так, словно обнимают ими объем формы, как бы заворачивают эти штрихи за видимую часть предмета. При этом самые сильные нажимы на карандаш и штрих делают, когда рисуют ближнюю, выступающую вперед часть формы. Удаленные края формы рисуют мягче, почти физически заводя штрих за предметы, а не вычерчивая контур. Нигде нет контура ради самого контура, нигде крайние линии не спорят по своей силе и четкости с тоном, штрихами самых выпуклых мест формы.

¹ О задачах декоративного решения рисунка сказано ниже.

Штрихи нередко сочетаются с мазками, разнообразие штриховки усиливает впечатление объемности предмета, освещенности, передает обостренно живое восприятие природы художником.

Обратите внимание, как при всем этом целостно решена плоскость рисунка, из которой изображение отнюдь не «вываливается», хотя и очень убедительно показана рельефность формы, а нередко и материальность и фактура предмета. Более того, нет и попытки «загладить» штриховую ткань рисунка, заставить забыть зрителя, что перед ним графика, а не «всамделишная» вещь. Наоборот, каждый мастер использует природу карандашного рисунка, особенности этого материала, его серебристость не для иллюзии природы, а для создания красивого рисунка, запоминающегося острой характеристикой формы, выразительностью штрихов и линий, контрастов теней и полутеней.

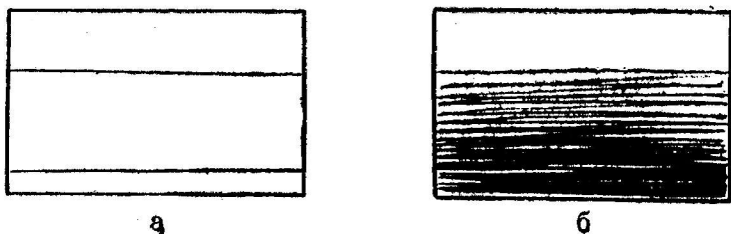


Рис. 3.

Встречаются рисунки, решенные более декоративно, широко. Так монументально и с размахом выполнил большой портрет Шаляпина В. Серов, используя живописные средства рисунка углем. Из-под руки того же мастера выходили и поразительный по своей скупости, точности и в то же время живописности портрет Карсавиной, и гротескные шаржи, словно выполненные одним взмахом линии, и тонко проработанные, моделированные в полутонах итальянским карандашом портреты Чистякова, матери и др. Естественно, что и система исполнения каждого из этих разных по своей форме рисунков — по последовательности стадий, подходу и задачам графического решения плоскости листа — была неодинаковой.

Несложные схемы (рис. 3, 4) показывают различные возможности линейного рисунка, простейшие примеры «силы» линии и штриха. На рис. 3, а проведены тонкие однообразные линии. Они лишь «закрепляют» плоскость листа. Такие линии называют плоскими, неживыми, «чертежными». На рис. 3, б художник набросал разнообразные штрихи, от более сочных до еле заметных. И сразу появилось ощущение «вблизи — вдали», возникло впечатление ухода плоскости вдаль (словно это поле стелется к горизонту), лист как бы «прорвался» и стал «окном в пространство». Здесь штриховка живая, пространственная.

Или другой пример. На *рис. 4* банка нарисована верно в перспективе, но однообразным «проволочным» контуром, поэтому она кажется плосковатой. Когда же на рисунке подчеркнули близость выступающей вперед части дна, ближнего края банки, а другие штрихи смягчили, объем стал сразу чувствоваться убедительнее.

Можно привести множество примеров подобного рода, но важно на практике поискать их в соответствии с характером натуры и своим видением формы, пространства.

Не повторяйте слепо приемы какого-либо мастера. С увлечением ищите свой подход к рисунку, ведь и на вашу долю осталось много еще не разведанного как в природе, так и в технике изображения ее средствами рисунка. Многие работы самодеятельных художников, талантливо выполненные, поражают художников-профессионалов своей необычностью, новизной и искренностью.

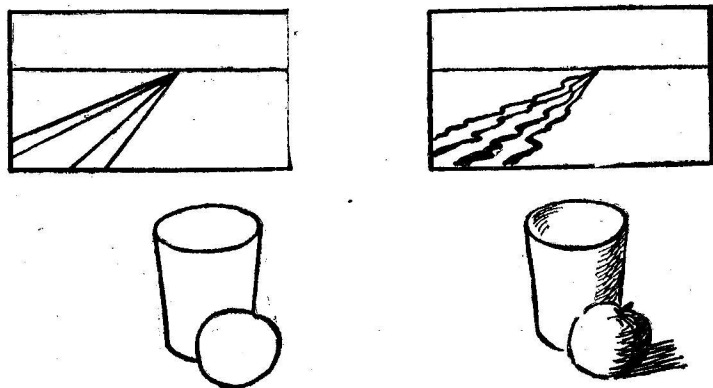


Рис. 4.

Карандашом выполняются также альбомные зарисовки и наброски продолжительностью 5—10 или 20—30 минут. Важно четко разобратся в задачах этого вида рисунков.

Одни рисовальщики полагают, что надо молниеносно схватывать все детали, в одно мгновение сделать такой же рисунок, который делали прежде за три-четыре часа; другие, наоборот, ограничиваются в наброске приблизительными, схематичными мазками силуэта и поспешно начинают следующую зарисовку, чтобы «набить руку». Те и другие понимают задачи набросков неверно. Если первые перегружают работу излишней для наброска детализировкой и невольно поэтому упускают из виду главные, характерные черты натуры, то вторые, быть может, и видят общую форму, но схематизируют ее силуэт и нередко превращают его в плоский «значок», «чертежик».

Научиться метко схватывать в натуре существенное, характерное и передавать это самыми скупыми, но и самыми выразитель-

ными средствами — вот в чем увлекательная задача краткосрочных альбомных зарисовок и набросков. При этом набросок бывает даже лаконичнее, чем зарисовка, под которой подразумевают краткосрочный рисунок, выполненный для изучения тех или иных особенностей натуры.

Как разнообразны особенности и характерные черты натуры, так неповторимы и приемы исполнения каждого наброска. Свойства карандашей используются здесь художниками с особой изобретательностью: то твердым карандашом схватывают лишь основные движения фигур; то гибкой живой линией, которая под рукой художника словно пульсирует, усиливается или слабеет, приближается или удаляется, лепят общую форму, объем, намечают особенности освещения; то пятном наносят на бумагу тон, который передает основные светотеневые контрасты, эффекты освещения или цвета (его светосилу) в натуре.

Подобные наброски могут иметь различное назначение: подсобное, когда набросок предшествует длительному рисунку и помогает найти композицию, изучить пропорции, движение и т. д.; самостоятельное, когда карандаш улавливает нечто примечательное в натуре, фиксируя наблюдения, впечатления художника.

Рисунок пером

Рисунки пером можно увидеть во многих книгах, на страницах журналов, газет. Это очень распространенный вид графики. Но ошибаются те, кто ограничивает использование перовых рисунков книжной или журнальной продукцией. Пером виртуозно владели многие выдающиеся мастера живописи, и среди них особенно выделяется Рембрандт, перовые рисунки которого очень живописны и неувядаемо свежи.

Техника рисунка пером скупа: четкая или прерывистая черная линия, штрихи, нанесенные в различном направлении, иногда заливки тушью. Но изобразительные возможности ее неисчерпаемы.

Различают *очерковые* «контурные» и *перовые* «тональные» рисунки. Именно эти рисунки помогают начинающим художникам понять, что такое «живая линия» и чем отличается выразительный линейный рисунок от сухого чертежа, который однообразной, как проволока, линией обтягивает силуэт предмета. Быстрый очерк пером позволяет художнику схватить мимолетное движение и в то же время помогает сделать намек на объемность формы.

Пространство передается в рисунке пером не только с помощью линейной перспективы, но и четким распределением штрихов различной тональности и разного характера; дальний план передается очень легкими, иногда прерывистыми линиями, а передний — жирными штрихами, насыщенными черными линиями.

В рисунках Ван-Гога мы видим, как изображение соткано из фигурных штрихов, точек, запятых, по тону четко распределенных согласно тем отношениям, которые были характерны для мотива.

Нередко используется в перовом рисунке и живописная манера, придающая изображению особую воздушность, пластичность и цветность, насколько можно передать различия предметов по светосиле их цвета в рисунке.

В линии пера таятся и возможности острого декоративного рисунка, более условного, почти орнаментального, однако по-своему неотразимого. Доведя лаконичность решения до предела, но очень целостно и стройно раскрыв пластические связи форм и ритмов в расположении предметов, «движение» в самой конструкции силуэтов, Матисс создал ряд рисунков пером. Не случайно сам мастер сказал о своих линейных рисунках: «Я не смогу уже больше ничего ни прибавить к этой линии, ни отнять от нее».

Однако и этими примерами невозможно исчерпать все многообразие как станкового, так и декоративного решения в рисунке пером. Вы можете встретить и так называемую черно-белую манеру исполнения: широкую силуэтную заливку теней тушью без штриховки полутеней. Тонко найденные пропорции черных пятен по отношению к белым пятнам бумаги, их ритм и пластическая связь создают броские и запоминающиеся образы.

Выбор способа перового рисунка зависит также от индивидуальных склонностей и мировосприятия художника, от техники живописи и материала. Но есть в каждом рисунке пером нечто и общее, дисциплинирующее волю художника, заостряющее его глаз и чувство формы.

Перовые рисунки требуют особой напряженности, внимания и энергии, заставляя рисующего извлекать из натуры самое существенное, характерное, и этим развивают глаз и способность представить перед умственным взором обобщенный образ изображаемого мотива. Большое воспитательное значение этих рисунков еще и в том, что они приучают к строгости построения и лепки формы, точности и уверенности в работе. Штрихи тушью не стираются резинкой (их можно только выскабливать лезвием безопасной бритвы), поэтому эта техника требует рисовать наверняка.

Зарисовки и наброски получаются живее, если их делать с натуры сразу пером, без предварительной наметки карандашом. Под длительный рисунок пером делается наметка, но только жестким графитным карандашом.

Опять-таки заметим, что это не единственный способ исполнения длительного рисунка, ибо нередко и линейный рисунок требует длительных поисков одной из сотен, но самой верной линии и выполнения множества вариантов композиции и общего решения. Даже законченный и очень четкий линейный рисунок, даже плоскостное изображение нельзя путать с действительно «плоским» и мертвым, с контуром для выпиливания по фанере, чертежным рисунком, который встречается в технических изданиях и иллюстрациях.

Существовавшая в свое время академическая система рисунка Прејслера себя давно изжила, а с ее мертвящим духом страстно

воевал Чистяков, утверждая роль реалистического «перспективно-го» рисунка.

Теперь вам должно быть ясно, что было бы неправильно свести и рисунки пером к обводке контуров, в какой бы манере вы их ни решили. Особенно это важно помнить в начале занятий, когда над вами может тяготеть дилетантская привычка рисовать плоские силуэты, обтягивать форму линией, как проволокой. Если вам надо показать светотень, то резонно вести работу от выявления основных объемов, лишь завершая ее подчеркиванием границ форм там, где они четко видны.

Как и рисунки карандашом, перовые работы начинают с наметки основных пропорций точками или короткими штришками. Тут же отсекают затененную часть основных форм широкой размашистой штриховкой. Затем прорабатывают полутени или закрывают формы штриховкой в целом, если светотень мягкая и ясно различаются живописные пятна основных тонов мотива. Можно сначала широко прописать рисунок в тенях жидко разведенной тушью, а потом работать пером по высохшей заливке (иногда работают и по влажной заливке).

Штриховка пером ведется по форме, ибо небезразлично и здесь, как положить штрихи. Штрих не должен бесконечно повторять очертания предметов; он как бы лепит их форму, лежит на ее поверхности. Связывайте направление пера с поворотом грани формы. Так, кривые линии уместнее на округлых предметах, прямые — на ровной поверхности. Но это не рецепт, каждый раз пробуйте различные приемы, отбирая наиболее выразительные. Не вдавайтесь в излишнюю детализировку, чтобы ни на один миг не упустить из виду целое, основные тональные отношения, общий вид натуры.

Рисунки пером выполняются на плотной и гладкой бумаге, чтобы острие пера не рыхлило ее и свободно двигалось по листу в различных направлениях, а тушь не растекалась. Поэтому не годится бумага, имеющая жировые пятна или крапны древесины, на которых штрихи тушью растекаются. Однако и очень гладкая, глящевая бумага тоже не всегда пригодна для рисунка пером, так как штрихи с трудом ложатся на такую бумагу. Можно использовать мелованную бумагу, на которой по черным заливкам тушью иногда делают процарапывания иглой или сухим пером. Эти белые штрихи по черному очень декоративны и выразительны. Рисуют и на фотобумаге, предварительно закрепленной в гипосульфите при красном свете.

Надо попробовать разные сорта бумаги, разные манеры и приемы решения рисунков пером, отыскивая наиболее близкие своим склонностям и характеру натуры.

Не менее интересны и пробы разных видов перьев. Рисовать можно обычным металлическим пером (лучше медным и без утолщения на кончике), гусиным, очень податливым (его надо очинить и сделать надрез от кончика вверх, как у металлического пера, для стекания туши, *рис. 5*), пером из тростниковой палочки, из крыльев

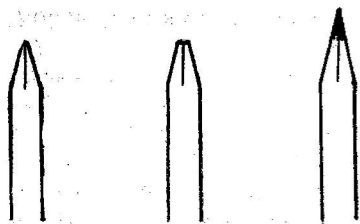


Рис. 5.

крупных птиц, зубочистки, которую надо только удлинить, вставив в нее круглую палочку от старой тонкой кисти.

При работе не наклоняйтесь к листу, касайтесь бумаги только мизинцем и держите рисунок на расстоянии полусогнутой руки. Это необходимо для правильного, целостного обзора рисунка и для большей свободы движения кисти руки, что

дает возможность штриховать пером в разных направлениях. Напомним, что правильное положение рисующего относительно мольберта ограждает его и от увлечения очень тонкой, еле заметной штриховкой.

Штрихи в рисунке должны быть достаточно *толстыми*, а не «волосными». Особенно это относится к перовым рисункам, предназначенным для воспроизведения в печати (для того, чтобы можно было уменьшить оригинал и получить четкую репродукцию).

В карманных альбомах можете делать путевые зарисовки автоматической ручкой с *черными чернилами*. Правда, штрихи этим пером получаются не такие разнообразные, но оно удобно в пути.

Тушь бывает жидкая во флаконах и сухая в плитках. Последняя более высококачественна: имеет глубокий бархатистый тон, удобна в работе, не забивает перо и не смывается с бумаги после высыхания. Но каждый раз перед работой ее надо растереть на блюдечке с водой. Густо-черный раствор сливают в пузырек и рисуют. *Жидкая тушь* чаще употребляется для рисунков, в которых каждый штрих должен быть одинаково черным (для иллюстраций это особенно важно). Однако заливки сухой тушью красивее.

Для удобства в работе пузырек с тушью надо закрепить на столе (рис. 6).

Рисуют не только тушью, но и *бистром*, коричневатой краской, которую нетрудно приготовить. Возьмите отходы букового дерева, сожгите их, а полученную сажу прокалите на сковороде на медленном огне. От степени прокаливания зависит цвет краски: от рыжевато-коричневого до сероватого. После прокаливания сажу разотрите с водой на каменной

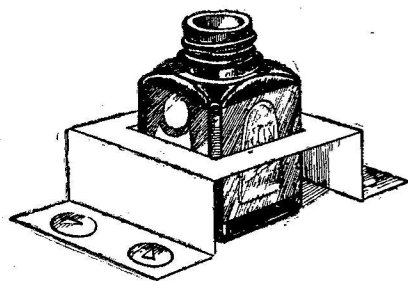


Рис. 6.

плите каменным пестиком (курантом). Затем эту массу промойте водой и смешайте с камедью — клейким соком вишневого дерева или с гуммиарабиком. Вместо камеди можете взять декстрин, в который добавьте две-три капли глицерина. В смеси с клеем вы полу-

чите комочки краски, мягкие, как воск. Рисовать можно и пером, и кистью — получается очень красивый тон.

Похожую на бистр и тоже красивую краску делают из цикерия. 250 г его заваривают в литре воды и кипятят на медленном огне 3—4 часа. Отвар процеживают через марлю, добавляют 100 г алюминиево-калиевых квасцов (продаются в аптеках). Чтобы пигмент из отвара осел, заливают его раствором соды в воде, выстаивают, сливают воду, а осадок высушивают в фарфоровой чашке. Дальнейшее приготовление краски аналогично предыдущему.

Таким образом можете обеспечить себя краской для рисунков пером и заливками.

Рисунок кистью одним цветом (гризайль)

Широкой акварельной кистью (№ 16—20) выполняются наброски коричневой или черной краской, позволяющие быстро и живописно передать крупные массы форм, яркие контрасты света и тени и декоративные сочетания тонов. Мы не случайно упомянули широкую акварельную кисть, так как наброски очень тонкой кистью малого номера ничем не будут отличаться от рисунков линией, а хорошей широкой кистью можно нанести как широкий мазок, так и тонкую линию. Она может быть насыщена влагой и краской для заливок, а может лишь касаться зернистой поверхности бумаги, если влагу стряхнуть и нанести мазок полусухой кистью. Необходимо учиться чувствовать, насколько надо увлажнить кисть, чтобы свободнее владеть техникой акварели.

Когда начинающий художник рисует карандашом, то его взгляд невольно приковывается к линии, сводится в точку, но не охватывает все изображение в целом. Кисть же сразу покрывает большие плоскости тоном нужной силы, способствует восприятию предмета в целом, дает почувствовать его общую форму и не позволяет «цепляться» за второстепенные мелкие детали. При этом не допускается предварительная наметка карандашом. Весь смысл наброска кистью заключается в том, чтобы работать сразу заливками и сравнивать тона крупных масс формы, больших участков мотива. Такой подход помогает учиться вернее передавать и пропорции. Когда делают сразу широкие заливки, выявляющие крупные части предметов, то их легче сравнивать друг с другом по величине, увязывать с пропорциями всего предмета.

Работа кистью, которую труднее исправить, чем карандашный рисунок, приучает, как и перовой рисунок, строго проверять собственное представление о предмете, требует от рисующего сосредоточенности, собранности, творческой напряженности.

Подобные наброски получатся не сразу, но зато начинающий даже на опыте неудач быстрее разовьет способность предвидеть, как выгоднее решить в тоне тот или иной рисунок, когда еще перед ним белый лист бумаги.

Начинают работу с того, что легким касанием кисти намечают

на листе верх и низ предмета (или модели), его ширину, небольшими пятнами находят места основных частей формы, а затем широкой заливкой теней или темных по тону частей предметов лепят большую основную форму. Острым кончиком кисти отсекают, где нужно, наиболее четко видимые края (контуры).

Для очень быстрых набросков бумагу лучше накальвать на планшет не по листику, а сразу пачкой на гвоздиках без шляпок. Тогда можно быстро снять готовый набросок и начать следующий.

Для первых набросков кистью советуем выбирать предметы или модель (фигуру человека), освещенные сбоку или даже чуть сзади, то есть выбирать такую натуру, форма которой закрыта тенью на большой площади. Тогда вы будете яснее понимать, как заливкой, почти силуэтом, выявить форму натуры.

Техника гризайли интересна не только для набросков. Черной или коричневой акварелью или жженой костью с белилами, умброй с белилами (масляными красками) выполняют этюды и рисунки большой законченности по тщательности моделировки полутонов, тонкости тональных отношений и гармонии общей тональности. Известен большой и сложный натюрморт Шардена, хранящийся в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, написанный маслом в технике гризайли.

Техника отмывки

Черная акварель и кисть часто служат средством и прикладного декоративного рисунка в проектах оформления интерьеров и экстерьеров, и в архитектуре. При этом используется техника отмывки, требующая особо тщательной последовательности и строгости наложения одного слоя прозрачной акварели на другой. С этой же целью применяется и жидко разведенная тушь, но начинающим стоит вначале делать отмывки акварелью, ибо раствор туши труднее наложить ровно и с постепенным усилением тонов.

Бумагу для отмывки надо обязательно наклеить на планшет или толстый картон. Если предполагается снимать бумагу с доски, то смазываются клеем только отогнутые края листа и боковые грани планшета. Лист бумаги предварительно увлажняется ватой, смоченной в чуть теплой воде. Высохнув, бумага натянется и не будет повисать или коробиться от нанесенного слоя акварели. По волнообразной поверхности натянутой бумаги делать отмывку просто невозможно. Для пробы неплохо приготовить маленький листик бумаги того же сорта. Надо также иметь стакан с водой, мелкую белую тарелку для разведения туши и кисти (колонковые или беличьи, мягкие, № 8—16 в зависимости от размеров рисунка).

Контур рисунка наносится твердым карандашом легкими линиями, чтобы впоследствии они не выступали из-под отмывки и не втягивали краску в бороздки, оставляемые сильным нажимом грифеля. Слабым раствором черной акварели или туши такой концентрации, чтобы при пробе он давал едва заметный тон, покрывают изображение, оставляя нетронутыми места самых светлых планов

и бликов. Дают рисунку подсохнуть и вторично покрывают тем же раствором, но уже не во всех частях, а только там, где требуется усиление тона. Опять дают высохнуть рисунку и вновь покрывают тоном еще более темные места, оставляя нетронутыми ранее отмытые участки, и т. д. Поскольку в процессе отмывки раствор туши или краски не меняется (он готовится впрок на все время работы над данным рисунком), то в результате многократного усиления тона получается желаемый тональный рисунок.

Округлые поверхности (цилиндры, колонны, шары, конусы) при изображении разбиваются на полосы-границы. Так, поверхность цилиндра разделяется на прямоугольные полосы, параллельные его оси, шар — на кольца. Чем больше делений, тем более равномерными получаются и градации светотени. Если в конце отмывки потребуется сгладить эти границы, то рисунок отмыкают губкой или кистью чистой водой. Тереть резинкой ни в коем случае нельзя, так как она взлохматит бумагу и при дальнейшей отмывке получатся грязные и трудно устранимые пятна.

На первый взгляд, процесс отмывки кажется механической и простой работой. Но сравнение начальных работ с последующими убедит вас, что выразительность рисунка здесь так же, как и в любой работе художника, зависит от умения и остроты восприятия тона, формы и владения техникой.

Для выполнения этого рисунка планшет надо держать наклонно, а красочный раствор постепенно сгонять вниз соприкасающимися между собой мазками кисти. Ею нельзя тушевать, растирать или мазать. На кисть набирают такое количество раствора, чтобы каждый мазок был сочным, а не сухим. Получится серая полоса с затеком краски снизу в виде валика. Снова набрав кистью краски, проводят полосу несколько ниже первого валика и с захватом его, чтобы он стекал вниз в новую полосу. И так каждый раз слева направо проводят сливающиеся между собой полосы, пока не закроют всю плоскость, подлежащую отмывке. Остаток краски у ее нижнего края снимают полусухой кистью. Если низ только что нанесенной полосы начал подсыхать, в нее немедленно добавляют краски. Зато второй слой отмывки можно наносить только после просыхания первого, иначе не получится ровного тона.

Иногда делают отмывку заранее приготовленными растворами разной степени светлоты. Для каждого нового мазка берется тон новой шкалы (обычно от самого темного постепенно к самому светлому). Отношения тонов устанавливаются путем сравнения, как и в гризайльном рисунке. Но получить таким образом совершенно ровную отмывку нельзя, хотя это и не всегда требуется.

Рисунок тушью палочкой

Тушь используется не только в рисунках кистью и пером, но и обычной палочкой. Затачивают конец ручки кисти или березовый сучок в виде лопаточки, опускают срезанным концом в тушь, про-

водят им по бумаге и получают штрихи и мазочки шириной в тот срез, который был сделан. Ведут работу от темного к светлому, так как и штрихи палочкой по мере высыхания туши становятся светлее. Тонкие линии можно получить, проводя штрихи боковым краем лопаточки. Затачивают палочки и конусом. Да и вообще можно приготовить целый набор палочек разного сечения и ширины.

Начинают наметку рисунка легкими штрихами полусухой палочки, для чего ее вытирают тряпкой и проводят штрихи по листку бумаги для проб (рекомендуем иметь их под рукой и в процессе рисования) до тех пор, пока не получатся еле заметные линии. Тушь не советуем разводить водой, а из флакона ее лучше вылить на тарелку или в мелкую баночку во избежание клякс.

Таким же получается рисунок, выполненный сухой кистью. Обыкновенные щетинные кисти разного номера подбирают в зависимости от ширины плоскости, которую надо закрыть тоном. Кисть обмакивают в тушь и проводят мазки на пробном листке бумаги до тех пор, пока не получатся бледные мазки, которыми и начинают рисунок, постепенно усиливая соотношения от самых темных тонов к светлым. Ни в коем случае не рекомендуется затушевывать штрихи и мазки, как это делают в копиях фотографий, выполняемых тоже сухой кистью и не имеющих ничего общего с выразительным художественным исполнением рисунка.

Рисунок углем

Рисунки углем наиболее живописны. Они отличаются богатством тоновых переходов — от глубоких бархатистых штрихов широкими мазками до легких серебристых тушевок. Углем можно наносить острые, четкие штрихи, работать плашмя или размазывать пальцами. Сочетание этих приемов дает богатые технические возможности для очень выразительного изображения.

Заточенным наискось углем наносят и тонкие линии, и широкие мазки, делают засечки или мягкие переходы полутонов. Можно использовать и растушевку, свернутую из бумаги или замши.

Рисуют углем не только на белой, но и на серой, обойной бумаге, на холсте (под живопись), картоне, лучше всего на листах большого размера. Уголь легко смахивается тряпочкой, выбирается мякишем хлеба, но втирать его нельзя, в противном случае не помогает и резинка, появляется грязь.

При всех достоинствах угольные рисунки недолговечны, если их не закрепить фиксажем.

Уголь продается наборами из круглых обожженных березовых палочек разной толщины. Палочки затачивают очень остро — для получения тонких штрихов, или в виде широкой лопаточки — для нанесения жирных линий или широких мазков. Уголь можно приготовить и самому: нарезать березовых палочек длиной около 15 см, очистить от коры и положить в консервную банку, засыпав доверху песком, закрыть, обмазать глиной и поставить в печь для обжига.

Запомните, что все пазы банки надо обмазать глиной, но посередине крышки должно быть небольшое отверстие. Когда из него пойдет легкий дымок, можете вынимать банку из печи. Остудив ее, осторожно освободите от обмазки, удалите песок и попробуйте угольки: если их не дожгли, то они будут царапать бумагу, пережженный уголь крошится. Постепенно вы научитесь определять время, необходимое для обжига. Лучшая температура при обжиге — 250—300°С.

Кроме березовых палочек, можно брать ивовые, бересклетовые прутья без сучков и искривлений.

В продаже бывает также прессованный уголь. Им работают примерно так же, как и натуральным. Его можно растворять влажной кистью и наносить на бумагу, как черную акварель.

Соус

Так называют материал для рисунков, имеющий вид коротких круглых черных палочек, обернутых фольгой. Приготавливают соус из каолина, мела и прессованной газовой сажи. Он имеет большую красящую силу и дает красивые бархатистые тона от очень темных до очень светлых, с большим числом тональных градаций между ними. Соусом можно делать и быстрые наброски, и длительные, тщательно моделированные рисунки.

Сухим способом работают соусом примерно так же, как и углем, добиваясь при помощи растушевки переходов от светлых тонов к более темным. Растушевку делают из плотноскрученной бумажной полоски, вырезанной треугольником. Получается заостренная трубочка.

Соус хорошо растворяется. Поэтому им можно работать кистью (*мокрый способ*).

Интересен прием, когда весь лист закрывают темно-серым тоном разбавленного водой соуса и высушивают. Полученный тон принимают за общую тональность будущего рисунка, выбирая резинкой сначала светлые места, потом полутона. Работу эту завершают усилением глубоких теней мокрым или сухим соусом.

Сангина

Сангина привлекательна своим красивым теплым тоном, коричневатым или красноватым. Продается она набором в виде коротких брусочков. Каждый набор имеет тот или иной оттенок. Выбирают сангину такого оттенка, который лучше отвечает особенностям натуры. Например, обнаженное тело можно рисовать красноватой сангиной, а пейзаж — сангиной серовато-коричневой или цвета сепии. Иногда сангину комбинируют с углем, который дает холодные оттенки, живописно контрастирующие с ее теплыми оттенками.

Техника работы в этом материале характерна сочетанием широких мазков и растушевок со штрихами остро заточенных брусоч-

ков сангины. Положенные по форме штрихи подчеркивают выступающие части объемов, контрасты света и тени, засекают «края» формы, где они более четко вырисовываются на светлом фоне. В этой технике работали многие выдающиеся мастера.

Сангиной можно делать как наброски, так и длительные рисунки. Но они требуют фиксирования. Хранить их надо под стеклом или аккуратно перестилать каждую работу папиросной бумагой или калькой.

Рисунок «под живопись»

Известный советский художник Дейнека говорил: «Живописец должен в совершенстве владеть рисунком... Ведь недостатки в знании рисунка всегда ведут к небрежному отношению к форме, а это, в свою очередь, приводит к крайне перьяшливой и небрежно исполненной живописи»¹.

В подлинной живописи цвет всегда гармонирует с формой, обогащает ее. Поэтому большое значение придается не только умению живописца рисовать, но и навыкам выполнения рисунка на холсте, который предваряет работу в цвете. Такие рисунки имеют некоторые технические особенности в отличие от станковых. Рисунок на холсте должен помочь вести работу красками, а не мешать ей. Это означает, что в рисунке, во-первых, точно намечается место каждой формы, передаются пропорции и характер модели. Надо следить за тем, чтобы рисунок не сковывал кисть, оставляя возможность уточнять и лепить форму. Во-вторых, рисунок «под живопись» выполняется такими материалами, которые не примешиваются к краске и не загромождают цвет в этюде.

Начинающий художник обычно прочерчивает контуры предметов, а потом растушевывает краски в пределах этих очертаний. Получается изображение «половинок» предметов, сухая, жесткая живопись. Надо строго прорисовывать остро отточенным углем формы, а не плоские силуэты предметов, строить форму, используя навыки, выработанные в рисунках карандашом и набросках «живой линией».

Затем, когда рисунок углем уточнен, а главное, когда в процессе угольных набросков вы разобрались в строении формы, нашли композицию, берите кисть с жидко разведенной краской и ею закрепите те самые важные линии, которые определяют наиболее характерные черты натуры. Уголь же смахните с холста начисто, чтобы он не примешивался к краскам и чтобы на холсте оставался лишь скупо нарисованный «каркас» форм, который создает основу для дальнейшей лепки объемов кистью.

В процессе письма не полагайтесь полностью на этот рисунок, как на предел уточнения форм. Цветовая характеристика натуры

¹ А. Вилнер. Материалы и техника живописи советских мастеров. М., «Советский художник», 1958, стр. 57.

может потребовать увеличения одной и уменьшения другой массы, решительной правки пропорций. Нередко этюд правят, обмакнув кисть вновь в коричневую краску и рисуя прямо по красочному слою. Но большей частью уточнение формы идет в процессе цветового решения этюда.

Вы можете спросить: «Зачем же тогда рисунок углем делать точно и строго?» А для того, чтобы последующие поправки кистью можно было вносить увереннее, со знанием формы, полученным в процессе выполнения угольного рисунка.

Известен и многими художниками выполняется более проработанный рисунок «под живопись». После того как углем намечены основные черты модели, ее фиксируют, закрепляют или обводят краской. Далее этой же краской, как акварелью, разрабатывают светотеневые градации на форме, решают основные светосильные отношения будущего этюда. Конечно, уголь перед этой пропиской аккуратно смахивают с холста тряпочкой. Столь тщательно выполненный рисунок не исключает уточнения формы в процессе живописного решения этюда. Его достоинство заключается в том, что заблаговременно изучаются светосильные отношения, которые легче передать гризайлью, чем цветом в упор.

Наконец, некоторые пишут прямо одной краской на холсте, без всякого предварительного рисунка. Но чтобы пользоваться такими приемами, надо иметь большой опыт в рисунке и живописи, обладать смелостью и уверенностью.

Начинающему художнику необходимо усвоить рисунок «под живопись» точно так же, как получить основательную подготовку в рисунке вообще и в использовании его технических возможностей в частности.

Рисунок в декоративно-оформительских работах

Выше мы говорили о рисунке, в котором усилия художника направлены к тому, чтобы на плоскости листа создать изображение глубокого пространства и передать объемность форм предметов, расположенных на различных планах в этом пространстве. Поэтому линия в подобном рисунке должна следовать за поворотами граней, образующих объем форм, должна стать пространственной или, как говорят художники, «живой». Но если рисунок очерчивает орнамент, узор или шрифт, то нет надобности, чтобы линия передавала свет и тень, пространство, объем. Наоборот, здесь необходимо утвердить плоскость, связать изображение с поверхностью декорируемого предмета (стенда, стенгазеты, альбома, бордюра на стене и т. д.) или четко, строго построить контур шрифта, узора, элементов орнамента.

Здесь применяется так называемая плоскостная линия, которой предельно обобщенно наносят изображение на бумагу, стекло, стену, потолок, на поверхность декорируемых предметов. Эта линия монотонна, разве только иногда более темна в тех местах, которые

будут изображать затененные части росписи. На бумаге рисуют орнаменты или шрифты сначала карандашами средней мягкости, а окончательно найденный контур прорисовывают «Конструктором» Т2 или Т3 или другими твердыми карандашами. Особо четкая прорисовка требуется в шрифтовых работах, выполняемых приемом заливки очерченных букв тушью или краской.

Карандаши надо затачивать очень остро и постоянно заострять о полоску наждачной бумаги.

Бумагу для прикладных рисунков выбирают более плотную и гладкую, чем для натуральных. Если же рисунок делается для работы в цвете, то выбирают такую бумагу, на которую лучше ложится клеевая краска. В этом случае рисунок желательно подготавливать на кальке и переносить на бумагу продавливанием контуров (но ни в коем случае нельзя пользоваться копиркой).

Выполнение рисунка для декоративных и прикладных работ наглядно показывает различия между плоской и пространственной линиями.

РАБОТА НАД ДЛИТЕЛЬНЫМИ РИСУНКАМИ

Краткосрочные рисунки необходимо чередовать с длительными, позволяющими полнее изучить пластические особенности природы и выдвигающими перед художником более сложные задачи. Поэтому с самого начала возникают вопросы технического и методического характера. Длительные рисунки выполняются более систематично, последовательно, с более четким знанием технических возможностей материалов.

В работе над многосеансными рисунками необходимо:

уметь выбрать материал и технические приемы, соответствующие характеру природы, замыслу, композиции;

остро почувствовать и сохранить до конца работы первое впечатление от природы, а значит поддерживать свежесть рисунка, и если в процессе моделировки появилась все-таки некоторая вялость или пестрота, уметь освежить работу завершающим обобщением.

Одним из важных условий успешного выполнения многосеансных рисунков и этюдов является последовательность работы над ними. Главная забота художника — соблюдение в течение всей работы принципа «от общего к частному».

Рисунок начинают с компоновки, с выявления общих основных форм. Готовясь к многосеансному рисунку, желательно сделать несколько предварительных набросков композиции, чтобы увереннее решать ее на большом листе. Но это не значит, что найденную в набросках композицию нужно буквально переносить по клеточкам на лист, подготовленный для длительного рисунка. Увеличение размеров рисунка неминуемо потребует определенных уточнений и исправлений композиции. Предварительные наброски помогут представить, как должен выглядеть будущий рисунок. И тогда

в процессе работы над длительным рисунком можно будет опираться не только на *метод сравнения* и не просто «списывать» натуру, но постепенно овладеть *методом обобщения* — умением, без которого бессмысленна многочасовая студия натуры.

Полезно также в ряде зарисовок изучить особенности формы и освещения натуры, чтобы перед началом работы, хотя бы в общих чертах, представить себе конечный результат, определить общую тональность, в которой необходимо выдерживать рисунок. Построение формы ведут так же, как в односеансном рисунке, то есть намечают основные тени, вырубаяющие объем формы. Но на каждом этапе длительный рисунок особенно внимательно выверяют по натуре. Надо сразу вести рисунок так, чтобы на каждом этапе весь лист бумаги был заштрихован в одной степени законченности, избегая прорисовки отдельных частей рисунка изолированно от остальных элементов его.

И здесь должно проявиться стремление к активному обобщению впечатлений, к выявлению главного, характерного. Крупные рисунки и тщательная моделировка требуют и более контрастного решения. Ведь большой рисунок смотрят издали, и если его решить так, как альбомную зарисовку, даже тщательно проработанную, он покажется слепым пятном.

Необходимо энергичнее подчеркивать характер формы, контрасты света и тени, различие предметов и пространственных планов по тону. На большом рисунке заметнее и маленькая ошибка, а поэтому надо внимательнее увязывать пропорции, части с целым.

Завершается рисунок обобщением, подкрепленным богатым знанием натуры. Этому тоже надо учиться, обращая внимание и на технические приемы обобщения рисунка, отыскивая наиболее выразительные средства решения конкретной задачи, замысла данной работы.

В основных пособиях¹ приведен ряд примеров такого рода законченных многосеансных рисунков, выполненных Ивановым, Суриковым, Серовым в годы их ученичества. Несмотря на то что эти работы выполнялись с целью изучения натуры и основ рисунка, в каждую из них вложено живое чувство формы и стремление образно, характерно выразить свои впечатления.

Но понятие длительного рисунка и методов работы над ним не исчерпывается этими примерами. Как мы уже говорили вначале, и линейный рисунок, исполненный словно одним взмахом руки мастера, по-своему закончен и является плодом длительных поисков композиции и выразительных средств, отбора самого главного и характерного.

Широко известные рисунки Гольбейна подтверждают это и дополняют представление о проработанном, взвешенном во всех деталях рисунке. И процесс работы над ними был несколько иным, чем описанный выше метод рисования «от общего к частному»

¹ См. список пособий в конце этой книги.

и опять к общему». Мастер, очевидно, «в голове» держал то «общее», тот конечный результат-образ рисунка, его линейно-пластический характер, с которого начинал и которым кончал свою работу на листе. Поэтому обобщение стало не завершающим «этапом», не подведением итогов изучения натуры, а сквозной задачей работы от начала ее до конца. И сама техника гольбейновского рисунка органически вытекала из замысла, пластической идеи, владевшей художником, отличаясь предельным лаконизмом и точностью каждой линии, изысканностью средств.

Хотя работа молодого художника в чем-то и уступает выверенному рисунку опытного мастера, зато своей непосредственностью, наивностью и в то же время прозорливостью, чутьем нового его рисунок бывает подкупающе выразителен. Ведь удалось юному Серову создать рисунки и даже написать такие шедевры, как «Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем», которые впоследствии он считал своими лучшими произведениями. Известны и в наше время примеры «раннего восхода».

Зрелость и способность решать рисунки просто, обобщенно и с большим вкусом присущи Коле Дмитриеву, Наде Рушевой.

За многолетнюю практику занятий с самостоятельными художниками нам не раз приходилось видеть замечательные рисунки, подкупающие своей образностью и самобытностью решения. Поэтому можем и вам сказать: дерзайте, ловите счастливые мгновения вдохновения, пробуя разные пути к свершению своих замыслов! Только не отчаивайтесь в случае неудач, снова и снова ищите свой подход к рисунку, еще серьезнее взвешивая его общий замысел и технические средства исполнения.

Как вести длительный рисунок карандашом

Вернемся вновь к такому «стадийному» процессу рисования, который помогает еще робкому ученику последовательно разобраться в технологии рисунка. Поставим перед собой задачу образного и в то же время аналитического отражения основных пластических качеств формы: ее объемности, связи со средой, пропорциональности и пластичности.

Как вести длительный рисунок, имея в виду решение этой задачи? Можно работать тонально или линейно, в объемно-пространственной манере или декоративно, но в каждой работе надо проявить максимум вкуса. Не забывайте и о целостности, о культуре решения изобразительной плоскости, о чем говорилось уже не раз.

Начиная многосеансную работу над тональным рисунком, помните, что он не может быть механической копией натуры, перегруженной деталями, «заделанной» и перечерченной до такого неприятного вида, который, по меткому выражению Чистякова, напоминает «печную заслонку».

Карандашному рисунку свойственна серебристая, мягкая

тональность, всякий раз согласованная с тональностью природы. Но эта серебристость не имеет ничего общего с «серостью» рисунков некоторых начинающих художников, которая порождается тем, что вяло передаются различия тонов, контрасты света и тени, однообразная тушевка не лепит, а «сплющивает» форму. Четко показать переходы светотени: свет, тень, рефлекс в тени, основные полутона в свету, разницу предметов по светлоте, — вот что нужно для живой штриховки рисунка.

Длительные рисунки лучше всего выполнять такими карандашами, которые отличаются широкой шкалой тонов (от глубокого черного до легкого серебристого) и не склонны к затушевкам (блеск ни особенно неприятен в законченном рисунке). Этим условиям отвечают карандаши типа «Ретушь» 1—2, штрих которых имеет приятную бархатистость и дает возможность в сочетании с мазками, растушевкой пальцем (сухим) или резинкой бесконечно разнообразить приемы рисунка.

К сожалению, не все начинающие художники подготовлены к работе над длительными рисунками в этом материале. Одни чрезмерно чернят тона, другие спешат «растушевать» рисунок, забывая о том, что каждым штрихом надо конструировать, лепить форму. Часто такие работы приобретают вид фотографии, страдают вялостью формы.

Многосеансные рисунки можно делать и карандашами «Орион», «Комсомолец», «Москва», «Эскиз». Они также, хотя и в меньшей степени, имеют широкую шкалу тонов. В начале длительного рисунка, как известно, заостряется задача построения формы, поэтому нередко рекомендуется начинать работу легкими штрихами более жестких карандашей — ТМ, М, а на мягкие переходить постепенно, уже в процессе тонального решения.

Касаясь бумаги боком грифеля, можно получать и широкие рыхлые штрихи, и острые линии, согласуя то и другое с фактурой изображаемого предмета. Рефлексы, если они в процессе рисунка приглушились, выбирают касанием резинки, но при этом следят, чтобы они ни в коем случае не были светлее полутона. Блики протирают твердой, но не чернильной резинкой, причем тут же их тона уточняют легкой дополнительной штриховкой. Если же оставить только протирку блика, он будет выглядеть белой наклейкой на предмете.

В длительном рисунке труднее, чем в кратковременном, избежать затертостей глухих тонов, металлический блеск которых очень неприятен. Чтобы этого не было, надо между штрихами оставлять хотя бы небольшие просветы, а также не нажимать на карандаш всем весом руки.

Ни в коем случае не прикрывайте листом бумаги ту часть рисунка, что под рукой, как это делают некоторые для «аккуратности» тушевки. И вообще не касайтесь рисунка тыльной стороной кисти руки, сидите перед работой на расстоянии полусогнутой руки. Не наклоняйтесь над рисунком и тогда, когда будете вести детализиров-

ку. Наоборот, именно на этом этапе следите за целостностью изображения, почаще отходите или сидите откинувшись, охватывая взглядом весь рисунок.

Штриховку фона некоторые оставляют напоследок, как бы обрамляя им изображение природы. Но фон есть не что иное, как изображение пространства, находящегося за предметом, который вы рисуете. Поэтому и предмет в рисунке не должен выглядеть приклеенным к фону. Тональные отношения надо решать так, чтобы форма смотрелась в среде. А чтобы этого достигнуть, фон должен штриховаться одновременно с прокладкой тонов по форме. И чем плотнее тона предметов, тем более усиливают штриховку фона. И все же штриховка фона делается несколько скупер, обобщеннее и по тону гораздо спокойнее, мягче, чем моделировка предметов. Это необходимо для того, чтобы ни тоном, ни резкостью штриховки фон не вырывался вперед. Особенно недопустима глухая, черная затушевка фона, которая лишает рисунок воздушности и свежести. Иногда фоном может служить и незаштрихованная бумага. Но при этом контраст света и тени на предмете передается нежнее, прозрачнее — в отношении к тону бумаги.

Длительно моделируя форму, не допускайте однообразной обводки контуров предметов, которая как бы разрезает форму, создает впечатление, что ее поверхность не закругляется, а обрывается резкими краями. По мере того как вы будете лепить форму, ее очертания определяются тоном. И границы формы, погруженной в среду, выявятся сами собой. Лишь кое-где необходимо будет усилить очертания более четким штрихом — линией.

Итак, законченность рисунка определяется не выделанностью деталей, а поставленной задачей. Таким образом, длительный рисунок вы можете закончить обобщением на той стадии, когда увидите, что решение задачи достигнуто.

Разумеется, длительный рисунок должен отличаться крепостью лепки формы и построения композиции.

Если художественный образ решен исчерпывающе в линейном рисунке или в рисунке, выполненном в любой самобытной манере и в сугубо-индивидуальной последовательности, то невозможно отказать в законченности и такому произведению графики. Труднее только описать, раскрыть ход работы в тех случаях, когда художник рисовал «залпом» и даже безотчетно, «автоматически», изливая нахлынувшие чувства.

На некоторых листах с рисунками Гольбейна заметны точки и короткие штришки, которыми мастер размечал композицию, находил место в ней основных масс формы. На них, вероятно, он и опирался, виртуозно охватывая и строя форму скупейшей линией и широкими мазками тона или подцветки.

Известны рассказы о том, как сотню раз Серов смахивал с холста прекрасный и, по мнению очевидцев, выразительный рисунок углем. Но пока мастер не нашел, как он потом сказал, «свиной глазок», в котором концентрировался характер той купчихи, над порт-

ретою которой он трудился, один вариант рисунка сменял другой, хотя каждый был, пожалуй, тоже шедевром мастерства.

Быть может, в таких случаях и не обязательно входить в «кухню творчества», тем более что самобытному решению каждый раз свойственна и неповторимая техника. Одно ясно — надо выбирать прием, соответствующий как натуре, так и своему замыслу (и возможностям тоже).

Рисунок на тонированной бумаге

Чистая бумага имеет различные оттенки: от голубовато-зеленоватого до золотистого или розоватого. Искусные рисовальщики используют это свойство бумаги, выполняя одни рисунки на листах более холодного, а другие более теплого оттенка. Например, обнаженную модель нередко выгоднее рисовать на розовой бумаге, а гипсовые слепки — на зеленовато-голубоватой. Можно и искусственно придать бумаге различные тона, делая заливку чаем, кофе, акварелью.

Перед тонировкой лист бумаги обязательно наклеивают на планшет, как под акварель, чтобы от увлажнения он не покорежился. Тонируют широкой мягкой кистью. Оттенки подбирают такие, которые соответствуют натуре, характеризуют данное освещение и цвет предметов. Рисуют форму, начиная с прокладки теней и используя тон бумаги как полутона изображаемого предмета. Блики выбирают резинкой.

Иногда для передачи ярко освещенных мест или очень светлых масс частей предмета применяют мел. Но помните, что им невозможно передать разную силу бликов, наблюдаемых в натуре. Мел всюду, во всех частях рисунка дает блики одной силы. Лучше использовать его в рисунках, в которых надо передать не блестящие поверхности, а модели, имеющие широкие пятна светлых тонов, — белую одежду, седые волосы, яркое пятно света и т. д.

Однако все эти приемы требуют большого вкуса и такта и могут быть рекомендованы лишь наиболее опытным из самодеятельных художников.

Длительные рисунки выполняются также соусом, сангиной, прессованным и обыкновенным углем, пером (тушью и в отмывку) и гризайлью. Основы этих техник вам уже известны. Навыки, накопленные в подобных рисунках, не только способствуют более полному изучению природы, овладению грамотой построения и лепки формы, но и являются фундаментом творческой работы.

Этюды рекомендуется выполнять как масляными красками, так и акварелью. Параллельное изучение масляной живописи и акварельной техники помогает скорее овладеть основами живописи и расширяет технический кругозор художника. Каждая названная техника имеет свои особенности, различен и выбор материалов. Начнем беседы с масляной живописи, затем перейдем к акварели, в конце кратко коснемся и других техник, овладеть которыми тоже полезно.

МАСЛЯНАЯ ЖИВОПИСЬ

Масляная живопись получила название от основного связующего вещества — растительного масла.

Основания под масляную живопись

Материал, на котором выполняется этюд или картина, называется основанием. Маслом лучше всего писать на холсте или картоне. Особенно широко применяется холст, который приятно пружинит под ударами кисти, позволяя наносить выразительные пластичные мазки, энергично лепить форму. Поэтому рекомендуем в качестве основания для масляной живописи холст, даже если вы только начинаете занятия живописью. Затраты на его приобретение и подготовку окупятся удобствами и хорошим видом письма на нем, а начинающим живописцам помогут скорее овладеть лепкой формы кистью, а также всем процессом живописи.

Холст для живописи должен быть льняным или пеньковым; хлопчатобумажные, вязкие и прочие ткани непригодны. Зернистая фактура холста очень удобна для живописи, позволяет разнообразить толщину красочного слоя и приемы наложения мазков, работать не только кистью, но и, когда нужно, мастихином. Однако надо соразмерять толщину нитей холста с величиной этюда. Для учебных этюдов выбирайте холст с нитями средней толщины. Мелкозернистый холст при неумелом письме быстро забивается крас-

кой, приобретая неприятную «клеенчатую» фактуру. Крупнозернистый холст применяется для больших картин.

Некоторые художники используют мешковину, имеющую рельефную фактуру. Но на ней пишут только крупноформатные этюды и картины. Это надо иметь в виду и самодеятельным художникам. Выбирается не очень разреженная мешковина, без каких-либо помарок или, в крайнем случае, хорошо выстиранная. Можно исполь-

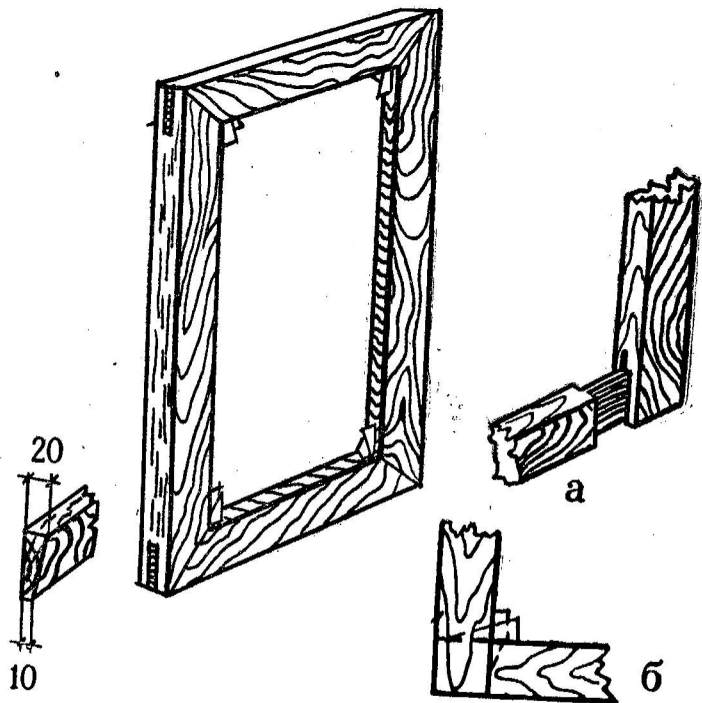


Рис. 7.

зовать так называемую «подбортовку», но достаточно плотную, так как холсты с редким плетением трудно грунтовать. Хорошо иметь небольшой запас разных типов холста, чтобы с самого начала занятий живописью изучать возможности каждого материала.

После приобретения холста нужно позаботиться об изготовлении *подрамников*, так как свои свойства холст проявляет только тогда, когда он правильно натянут. Холст натягивают на подрамники, изготовленные из сухого соснового или березового дерева со скосом внутрь (рис. 7). Если для каждого этюда трудно делать отдельный подрамник, можно обойтись тремя-четырьмя подрамниками разных, наиболее применимых для начальных занятий форматов: для

односеансных этюдов — 16×25 , 26×35 см и для многосеансных — 30×45 см.

Холст загрузите сразу для всех работ на большом, примерно метровом подрамнике. По мере надобности разрежьте холст на меньшие форматы, натягивайте на соответствующий подрамник и пишите.

Когда краски высохнут, готовый этюд можно снять, освободившийся подрамник снова обтянуть холстом. В дальнейших занятиях вам придется более основательно продумывать выбор форматов и размер подрамников.

Формат и размер холста, а следовательно, и подрамника, устанавливаются в строгой зависимости от композиции этюда. Если односеансный этюд можно было сделать на заранее заготовленных холстиках, выбирая из различных подрамников наиболее подходящий для данного мотива, то работу над длительными этюдами, а тем более над эскизами композиций можно вести лишь на холсте такого формата, который отвечает формату и размеру картона с окончательным рисунком эскиза.

От выбора формата будущего произведения зависит и конструкция подрамника. Нередко на качество и конструкцию подрамника самодеятельные художники обращают меньше всего внимания, грубо сколачивая его из первых попавшихся планок, даже иногда не обстругивая их. Подрамника, мол, не видно за холстом! А между тем подрамник, назначение которого состоит в том, чтобы обеспечить постоянное равномерное натяжение холста, серьезно влияет на нормальное ведение живописного процесса, не говоря уже о сохранности живописи. Равномерное натяжение особенно важно при выполнении длительного этюда, когда холст долгое время находится под многочисленными ударами кисти. На неустойчивом подрамнике не только неудобно, но и просто невозможно писать. Подрамники, сделанные из плохо высушенной древесины, неизбежно вызывают провисание холста, а то и коробят его.

Прочность больших подрамников зависит также от правильного определения толщины и ширины реек по отношению к их длине, а значит, и площади этюда или картины. Подрамник для этюда размером до 0,5 кв. м должен иметь сечение планок 4×1 см, а размером до 1 кв. м — $7 \times 1,5$ см. Подрамник для картины размером 2 кв. м должен иметь сечение планок 10×2 см, а размером 3 кв. м — 12×3 см.

Подрамники для этюдов и картин, имеющих площадь более 1 кв. м, обязательно укрепляют крестовинами. Следите за тем, чтобы планки подрамника, особенно если он предназначен для длительного этюда, обязательно имели скосы. Желательно в углах подрамника, связанного в шип, вбивать в прорези колышки, чтобы иметь возможность натягивать холст, который может провисать от многочисленных ударов кисти.

При выборе холста учитывается не только его размер, но и, как уже говорилось, структура нитей, особенности их переплетений. Зна-

комясь с подлинными произведениями мастеров, обратите внимание, как целесообразен выбор структуры холста, как его фактура использована в построении красочных слоев картины, этюда. Постепенно вы поймете, насколько все это важно не только для качества и сохранности живописи, но и для успеха в решении замысла, изобразительных задач художественного произведения.

С самого начала занятий не допускайте небрежности в подготовке основания для живописи.

Натягивание холста. Очень важно правильно натянуть холст, чтобы он был достаточно упругим, не провисал под кистью и не морщился. Натягивание и закрепление его производится равномерно от середины в обе стороны к углам. Сначала натягивают и закрепляют холст посередине коротких сторон, а потом длинных, затем попеременно от середины сторон к их углам. Волокна холста при этом должны оставаться параллельными сторонам подрамника.

Холст прибивают обойными гвоздями с небольшими шляпками. Пока холст натягивают, гвозди до конца не забивают. Этого не делают и тогда, когда предполагают снять холст с подрамника после окончания этюда.

Порядок натягивания холста показан на рис. 8. Эту работу облегчают специальные клещи (рис. 9), которые продаются в магазинах «Художник». По чертежу их может изготовить слесарь.

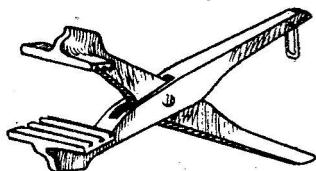


Рис. 9

Проклейка холста. Хорошо натянутый холст готовят для живописи. Первым этапом этой работы является проклейка, которой закрываются все поры холста, чтобы последующие слои грунта и краски не проникли на обратную сторону.

Заранее приготовьте жидкий столярный клей и остудите его, так как студенистым клеевым раствором легче

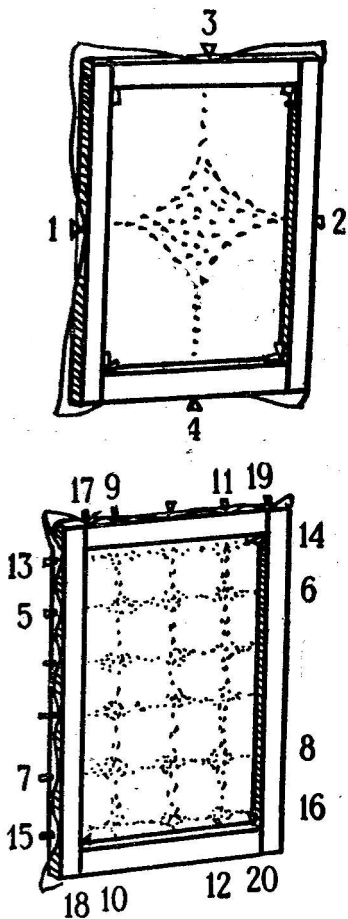


Рис. 8.

закрывать поры холста. Перед нанесением клея холст увлажните из пульверизатора, что также облегчает проклейку и предотвращает проникновение клея на изнанку холста. Когда холст слегка подвигнет, наносите на него клей широкой кистью или щеткой. При этом следите, чтобы поры закрывались, а нити покрывались самым тонким слоем. Это важно для сохранения зернистой фактуры холста, выгодной для живописи. И вообще слишком толстые слои проклейки ухудшают ее качество, клеевой слой растрескивается. Поэтому излишки клея снимайте с поверхности холста широким ножом.

После первой проклейки холст просушите при обычной комнатной температуре в хорошо проветриваемом помещении. Ни в коем случае не ускоряйте сушку у печи или на солнце — клей потрескается, поры холста опять откроются. После этого поверхность холста, на которой выступают «ершом» частицы волокон (слишком бугрятся некоторые утолщения нитей), надо протереть куском пемзы (предварительно распилите его пополам, и вы получите поверхность, удобную для равномерной обработки плоскости холста). Пемзой надо шлифовать легко, осторожно, чтобы не повредить основные нити холста и его зернистую фактуру¹. Сдув порошок пемзы, оставшийся между нитями холста, делают вторую проклейку, опять снимая излишки клея широким ножом.

Итак, главная задача проклейки — закрыть поры между нитями и предохранить холст от вредного воздействия масла, входящего в состав некоторых грунтов. Если все поры холста закрылись, фактура его сохранилась, клеевой слой при сгибе холста не трескается, то можно считать проклейку удачной.

На качество проклейки влияет правильное *приготовление клея*, поэтому коротко остановимся на этом.

Наиболее распространен столярный клей, который продается в виде полупрозрачных желтовато-коричневых плиток (лучшие сорта мездрового клея) или непрозрачных коричневых плиток (качеством хуже первых). При пользовании этим клеем надо особенно остерегаться переклейки холстов, так как пленки его жестковаты и хрупки. Поэтому приготавливать клей надо осмотрительно. Снача-

чала раздробите плитку на мелкие кусочки, засыпьте их в стеклянную банку и залейте доверху водой, дайте постоять несколько часов, набухнуть. Затем варите на медленном огне в водяной бане, то есть в банке, погруженной в сосуд с водой (рис. 10, клеянку можно сделать из двух консервных банок). Следите, чтобы клеевой раствор не закипал.

На качество и эластичность клеевых слоев влияет и концентрация клея. На 1 весовую часть столярного клея надо брать

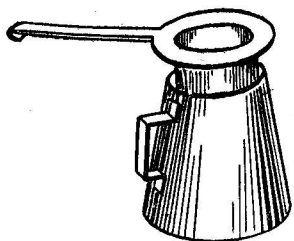


Рис. 10.

¹ Можно зачищать холст и стеклянной шкуркой.

20 весовых частей воды, учитывая и ту ее часть, которой заливают клей для набухания. Остуженный до 20° клеевой раствор должен лишь слегка слеплять пальцы. Чтобы придать клеевому слою большую эластичность, во вторую проклейку к раствору добавляют несколько капель глицерина или немного меда.

Малярный клей не рекомендуем использовать для грунтовки холста, так как он еще более жесткий и имеет слабую клеящую силу.

Выше качеством казеиновый клей, который продается в сухом виде. Но надо уметь готовить этот клей. В стеклянной или эмалированной (только не жестяной) банке казеин заливают доверху водой и ставят на несколько часов набухать. Затем добавляют немного тепловатой воды (5 весовых частей на 1 весовую часть сухого клея) и вливают подогретый нашатырный спирт (0,4 весовой части), помешивая все деревянной или стеклянной палочкой (только не металлической ложкой).

Казеин можно приготовить и самому. Берут обезжиренный творог или створаживают снятое молоко, добавляя в него слабую уксусную кислоту. Творог промывают несколько раз горячей водой и отжимают. Затем из него делают клей так же, как из сухого казеина, минуя стадию разбухания. Раствор казеина разбавляют водой (на 1 весовую часть казеина 15 весовых частей воды). Такой клей особенно подходит для грунтовки под темперу, так как засохший слой казеинового клея нерастворим.

Рыбий клей и желатин (пищевой, фотожелатин) являются лучшими для грунтовки. Пользуясь ими, вы значительно легче овладете грунтовкой и скорее добьетесь высокого качества. Клеевые растворы готовят так же, как описано выше. Пропорции: на 1 весовую часть клея 15 весовых частей воды.

Остальные виды клея непригодны для указанных целей, а синтетический еще не нашел широкого применения.

Грунтовка холста. После просушки второго слоя проклейки холст просматривается на свет — нет ли пор. Если они есть, то наносят еще слой слабого клеевого раствора. Затем, просушив холст и проверив качество проклейки, переходят к грунтовке. *Качество грунтовки чрезвычайно влияет на исполнение и сохранность живописи.* Небрежность в этом, кажется, простом деле губит тяжелый труд, который вкладывает живописец в свое произведение, зачастую уже под кистью. К тому же грунтовка только неискушенному человеку кажется несложным делом. Если бы это было так, то производство хороших грунтованных холстов давно наладилось бы, а пока даже фабричные грунты страдают серьезными недочетами. Это налагает на художников обязанность самим овладеть грунтовкой, овладеть серьезно, профессионально.

Грунт — это связующее звено между холстом и красками, писать на незагрунтованном холсте нельзя. Если грунт приготовлен плохо, то он будет тянуть масло, по нему трудно писать кистью, краски будут тускнеть, терять равномерный блеск, жухнуть, то есть

на картине появятся матовые пятна. Возможно и почернение живописи, растрескивание красочного слоя, осыпание его. Плохо, если на изгибе грунтованного холста появятся трещины. Холст не должен трескаться в том случае, если провести ногтем снизу по полотну, натянутому на подрамник (делать это надо осторожно, с края холста). И очень важно, чтобы грунт был белым, без полос и пятен и чтобы фактура холста не забивалась грунтовкой: на таких холстах и писать легче, приятнее.

Рецептов и видов грунта существует много. Рекомендуем начать с *простейших* способов.

Для начала берите *яично-эмульсионный грунт*, простой в изготовлении, быстро просыхающий и особенно удобный для этюдной живописи.

Для грунтовки одного холста возьмите:

сухого столярного клея	15 г
воды	300 см ³ (1½ стакана)
сухих цинковых белил	50 г (¼ стакана)
мела в порошке	150 г (¾ стакана)

Если не найдете сухих белил и хорошего мела, возьмите среднюю банку цинковых гуашевых белил. Для приготовления эмульсии нужно также одно крупное или два мелких куриных яйца. Приготовив и остудив клеевой раствор, влейте в него желтки (удалив белки) и все перемешайте до получения однородной массы — эмульсии. В готовую эмульсию добавьте, помешивая ее, белила и мел (или только гуашевые белила) до густоты сметаны.

Полученным составом равномерно покрывают холст в два-три слоя, хорошо просушивая каждый предшествующий слой. Наносят эмульсию широкой кистью (флейцем) или щеткой.

Загрунтованный таким способом холст сохнет быстро, но лучше его выдержать три-четыре недели при обычной комнатной температуре. Ускорять сушку нагревом нельзя, поэтому надо грунтовать холсты заранее, до начала занятий по живописи.

Указанный грунт может придать этюду равномерную матовость, что не является недостатком живописи.

Другой способ грунтовки предложен Д. Кипликом, который рекомендовал начинающим художникам *эмульсионный грунт с тубиковыми цинковыми белилами*.

Не всегда могут оказаться под рукой сухие цинковые белила в порошке. Вместо того чтобы полностью заменять их мелом, как это делают некоторые, ухудшая тем самым качество эмульсионного грунта, лучше поступить так. Составьте средней густоты раствор столярного клея и добавьте в него тонко растертый мел до густоты сметаны. Сюда введите тубиковые белила в количестве от 2/3 до 3/4 объема смеси клея с мелом. Чтобы лучше смешать состав, белила с клеем и мелом толкут торцом круглой щетинной кисти до получения однородной массы. Затем добавляют необходимое количество воды, чтобы готовой эмульсией облегчить грунтовку прокле-

енного и хорошо высушенного холста. Если перебрали белил из тюбика, то густую массу придется разжижать небольшим количеством скипидара. Этот грунт требует выдержки до одного-двух месяцев.

Можно предложить и *клеевой грунт*, приготовление которого еще проще, но способность впитывать масло из красок велика. На хорошо высушенный после проклейки холст наносят смесь рыбьего или столярного клея с мелом или смесь того же клея с мелом и сухими белилами, взятыми в равных пропорциях. Концентрация рыбьего или столярного клея — 1:15, 1:20. Смесь жидкого клея с измельченным и хорошо просеянным мелом должна быть не гуще жидкой сметаны (очень большое количество мела придает грунту рыхлость, он сильнее тянет масло из красок). Рыбий клей обеспечивает наибольшую плотность и эластичность клеевого грунта. При увеличении пропорции клея рекомендуется добавлять желток яйца, чтобы избежать жесткости и растрескивания грунта.

Для второго слоя грунтов многие мастера берут не только мел, но и сухие цинковые белила — смесь того же клеевого раствора с мелом и сухими белилами, взятыми поровну.

Холст, покрытый клеевым грунтом, готов к работе через два-три дня. В этом его преимущество. Кроме того, масляные краски хорошо связываются с ним, быстрее просыхают и не растрескиваются, как это бывает на масляном грунте. Но при составлении клеевого грунта на глаз возможны ошибки, вследствие которых получается чрезмерно «тянущая» или рыхлая основа. Протирка такого грунта масляной ваткой перед работой и даже дополнительная проклейка слоем желатина не всегда предотвращает сильное помутнение красочного слоя.

Некоторые художники советуют «пройтись» по клеевому грунту слоем жидко разведенных свинцовых белил. Белила разводят смесь скипидара и мастикового лака (1:1), вследствие чего получается уже полумасляный грунт. Наносят грунт флейцем или щеткой для одежды очень тонким слоем и равномерно, после чего сушат 5—6 дней.

Указанные грунты хороши для первого этапа обучения. Овладев этими грунтами, можно переходить к более сложным.

Эмульсионный грунт по составу и по свойствам занимает промежуточное положение между клеевым и масляным. На нем делают подмалевки как масляными красками, так и акварелью, темперой, пишут и а-ля прима, и приемами многослойной, лессировочной живописи.

Доброкачественный эмульсионный грунт нерастворим в воде, эластичен и не требует большой выдержки. Он может быть готов к употреблению через два дня, хотя и желательна его выдержка до двух месяцев (это дает полную гарантию длительной сохранности картины). Масляная краска хорошо связывается с эмульсионным грунтом, так как последний тянет масло гораздо умереннее, чем клеевой. Если от недостатка масла в составе эмульсии все-таки

получился сильно тянущий грунт, то это легко устраняется дополнительной проклейкой желатином или промасливанием. Если же, наоборот, на грунте желтыми пятнами выступает масло из-за небрежного приготовления эмульсии, то есть риск, что краски будут жухнуть.

Преимущество этого грунта в том, что слои эмульсии лучше выявляют фактуру холста, как бы обволакивая его зерна.

Рецептура эмульсионного грунта:

1. Столярный клей	20 г	(1/2 большой плитки)
Вода для клеевого раствора	100 см ³	
Олифа натуральная льняная	100 см ³	
Сухие цинковые белила	110 г	(3/4 стакана)
Мел тонкого помола	35 г	(3/4 стакана)
Вода для разбавления эмульсий	100 см ³	(1/2 стакана)
2. Желатин технический	20 г	
Вода для клеевого раствора	200 г	(1 стакан)
Сухие цинковые белила	100 г	(1/2 стакана)
Олифа натуральная льняная	40—100 см ³	(от 1/5 до 1/2 стакана)
Вода для разбавления эмульсии	100 см ³	
3. Казеиновый клей	10 г	
Вода для клеевого раствора	60 см ³	
Нашатырный спирт	4 см ³	
Льняное вареное масло	50 см ³	
К эмульсии прибавить:		
Цинковых белил	105 г	
Воды	220 см ³	

Приготовление эмульсии требует опыта и сноровки. Чтобы клеевой раствор лучше соединился с маслом в однородную массу, сначала в клей добавляют лишь часть указанной в рецептуре нормы воды (с очень жидким клеем масло соединяется с трудом, а то и вовсе отделяется и плавает на поверхности). Затем полученный клеевой раствор наливают в бутылку и, постепенно добавляя в него масло, непрерывно взбалтывают, пока не получится совершенно однородная белесоватая жидкость. В хорошо приготовленной эмульсии остаток воды, который не долили раньше, легко растворяется. Если же при этом отделилось масло, то надо вновь, сильно взбалтывая, восстановить эмульсию. Небольшое количество мыла или нашатырного спирта может исправить неудавшуюся эмульсию.

Приготовив, наконец, доброкачественную эмульсию, в нее добавляют сухие белила и мел до густоты жидкой сметаны и наносят на хорошо проклеенный и зачищенный пемзой холст.

Плотные холсты лучше грунтовать *масляными грунтами*. Достаточно одной проклейки холста очень слабым раствором желатинового клея (1 часть клея на 20 частей воды), который наносят на холст в горячем виде. Высушив и очистив пемзой от узлов, холст проверяют на свет, не осталось ли в проклейке пор (иначе потребуются вторая проклейка с просушкой). Затем закрывают его свинцовыми тубиковыми белилами, немного разведенными маслом. Наносят белила мастихином, сильно втирая их в выемки между ни-

тями холста. Слой краски может быть очень тонким, когда хотят сохранить зернистую фактуру холста.

Можно использовать и смесь свинцовых белил с цинковыми (одни цинковые белила для грунтовки не применяются). Такой грунт требует длительной (не меньше одного года) просушки в хорошо вентилируемом сухом помещении. Но и пересушивать его нельзя, так как передержанный масляный грунт плохо сцепляется с красочным слоем.

Масляные грунты почти не впитывают масло из красок, поэтому и не изменяют их тона, но поскольку красочные слои слабо сцепляются с масляным грунтом, то нельзя делать слишком пастозную рельефную лепку формы, так как краска может осыпаться.

Этими грунтами чаще всего пользуются художники, которые любят красочный слой с блеском, живопись глубокого цветового тона и письмо с лессировками.

Можно пользоваться и *цветными грунтами*. В белила последнего слоя грунтовки добавляют немного сухой краски — черной, коричневой или какой-либо другой, в зависимости от того, какого оттенка грунт хотят получить. Это имеет смысл делать тогда, когда собираются писать не слишком пастозно, особенно в полутенях и тенях, и когда есть опыт настраивания живописи в задуманной тональности, с использованием цвета грунта как «камертона» живописи. Цвет грунта влияет на состояние красочных слоев. На грунте теплого цвета легче выдержать живопись в теплом колорите, на сером — в серебристых тонах, на темном — в темных тонах. Вот почему цветной грунт в живописи сродни камертону в музыке.

Начинающим художникам, злоупотребляющим резкими и предельно яркими красками — желтым кадмием вместо охр, красным кадмием вместо английской красной, полезно попробовать написать хотя бы один этюд на сером грунте, на котором обычная светлая охра звучит ярче оранжевого кадмия. Этот опыт поможет уяснить возможности неярких земляных красок, если их правильно сочетать с серебристыми и серовато-голубыми полутонами.

Итак, есть грунты тянущие, сильно впитывающие масло из красок, а поэтому придающие красочному слою равномерную матовость, которую не следует путать с пожухлостью в виде изолированных пятен. Многие мастера живописи любили матовый красочный слой, привлекающий мягкостью и воздушностью оттенков. Матовая живопись лучше смотрится при любых условиях освещения картины.

Но чрезмерно тянущие грунты могут вызвать серьезные дефекты в красочном слое. Поэтому перед работой их приходится промасливать сильно отжатой масляной ваткой или протирать чесноком, сок которого является лаком растительного происхождения.

Грунты среднетянущие, к которым относятся многие виды эмульсионных грунтов, также нередко перед работой проклеивают одним слоем слабого раствора желатинового клея (примерно 1 часть клея на 50 частей воды). В этом особенно нуждаются фабричные

грунтованные холсты, способ приготовления которых художнику не всегда известен.

Знание всех свойств различных видов грунтов приобретается практикой, поэтому лучше пользоваться грунтами собственного изготовления, пробуя разные способы грунтовки холста.

Итак, холст — лучшее основание под живопись маслом. Но допустимо использование и других материалов. Однако во всех случаях надо обязательно соблюдать правила подготовки их под живопись, чтобы по возможности устранить недостатки этих материалов.

Картон. Для живописи пригоден тряпичный и древесный картон, но не гладкий, а шероховатый. Подготовка картона для живописи проще, но писать на нем менее удобно, так как он не обладает упругостью холста и не имеет зернистой фактуры. Последний недостаток можно поправить, обработав слой грунта торцом кисти или оттикнув на нем марлю, после того как он подвянет. Еще лучше оклеивать картон марлей, а потом грунтовать.

Перед грунтовкой картон пропитывают натуральной олифой и сушат две-три недели. Затем прокладывают два-три слоя свинцовых белил, жидко разведенных маслом, просушивая каждый слой в отдельности. Если картон коробится, его надо прибить к подрамнику, а потом грунтовать.

Грунтованный картон продается, но его, как правило, надо покрывать одним слоем жидко разведенного желатинового клея, иначе живопись может пожухнуть.

Бумага. Для этюдов несложных пейзажных мотивов (ветка дерева на фоне неба, куст и т. д.), для подготовительных этюдов к эскизам композиций можно использовать и бумагу (ватман, полуватман). Листы должны быть небольшими, так как даже очень зернистая бумага недостаточно фактурна, чтобы писать широкими и сильно рельефными мазками.

Этюды фрагментов разных видов природы на бумаге выполняли многие мастера, и эти работы хорошо сохранились. Писать многоплановые пейзажные мотивы на бумаге не рекомендуется.

Способ подготовки бумаги. Бумагу, которая должна быть на 2 см шире и длиннее картона, чтобы загнуть и наклеить ее, покрывают восковым раствором (5 весовых частей скипидара на 1 весовую часть пчелиного воска), промасливают льняным маслом для живописи (а можно только промаслить ее) и хорошо просушивают.

Редко употребляемые материалы. Стекло используют в декоративных работах, но оно непригодно для натуральных этюдов. Пишут по стеклу масляными красками, разведенными скипидарным лаком. Фактически получают разноцветные лаки, которые наносят по заранее намеченным контурам очень тонкими слоями. Грунтовать стекло нет необходимости, но надо брать матовое стекло, чтобы краска не скользила по его поверхности и держалась крепче, чем на гладком. Матовость придать можно химическим способом.

Некоторые художники писали небольшие этюды и на фанере, но

через определенное время появлялись трещины и губили хорошие работы. К тому же грунтовка фанеры гораздо сложнее, чем подготовка картона под живопись.

По этим же соображениям не можем рекомендовать и дерево. Не советуем пользоваться клеенкой, так как с одной стороны она очень гладкая и может приучить к «зализанной живописи», а с изнанки имеет такое переплетение тонких нитей, которое легко забивается грунтом и неприятно по фактуре для живописи.

Другое дело, если гладкая поверхность основания под живопись соответствует технике и характеру самой живописи. Специально шлифуют и лакируют папье-маше под свою роспись художники Палеха. Выдающийся художник-самоучка Пиросманишвили писал только (или почти только) на клеенке, да к тому же часто на черной, используя и ее тон в своей живописи.

Применяют и картон-оргалит, так как с изнанки он имеет похожее на зерно холста тиснение, водостоек, прочен, не коробится. Но он тяжел для работы на пленэре, его нерационально резать на небольшие форматы.

В стадии опробования находятся древесноволокнистые плиты, всевозможные пластики, а также холсты, грунтованные с применением синтетического клея и эмульсий.

Кисти

Не меньшее значение в живописи имеют и кисти, от правильного выбора и качества которых зависит выразительность письма.

Для масляной живописи применяются плоские щетинные кисти, дающие характерный в этой технике пластичный мазок разной густоты, мазок-мозаику, граничащий форму. Хорошие, упругие кисти позволяют наносить мазки различной толщины, разнообразного характера, что очень влияет на живопись (рис. 11, а). Нельзя писать кистями, разломаченными или обрезанными, плохо подобранными, не имеющими естественно заостренных концов щетинок и плотной, ровной вязки (рис. 11, б).

Кисти вырабатываются разных номеров, но начинающие имеют

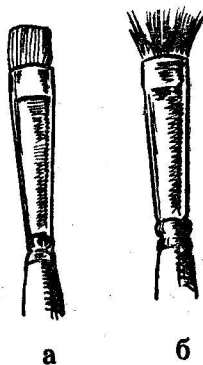


Рис. 11.

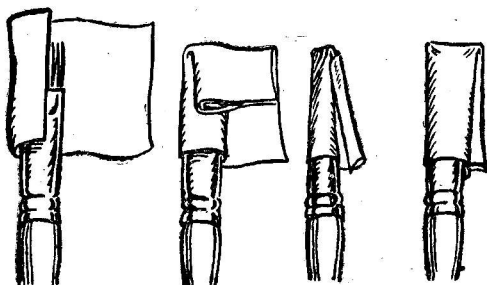


Рис. 12.

пристрастие к мелким кисточкам. Правильнее выбирать кисти с учетом тех задач, которые ставятся перед этюдом. Начинают этюды широкими кистями (№ 10—12), так как прежде всего надо передать не мелкие детали, а основные формы и широко записать холст. Завершают работу тоже широкими кистями, обобщая детали. Кисти № 3—5 нужны только для детализовки.

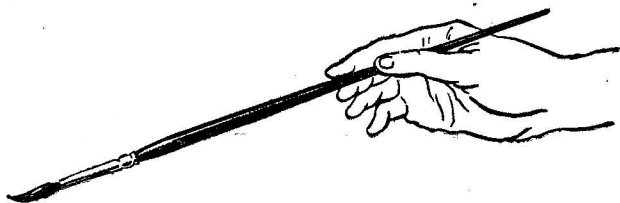


Рис. 13.

В процессе работы две-три кисти обязательно выделяются только для холодных оттенков и смесей с холодными синими, зелеными красками, чтобы избежать грязи на палитре и в этюдах. Нельзя брать одной и той же кистью краски темные и светлые. Вообще перед тем, как делать новую смесь красок, кисти надо вытирать тряп-

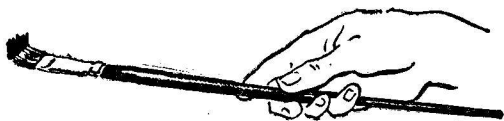


Рис. 14.

кой, ветошью, чтобы удалить старые смеси. После работы их тщательно моют с мылом в теплой воде, ополаскивают, вытирают, а потом обязательно заворачивают в бумагу, чтобы волос не топорщился при сушке (рис. 12).

Кисть служит художнику для лепки формы мазками, для создания разнообразной фактуры красочного слоя. При этом ему надо постоянно иметь в поле зрения весь этюд. Значит, кисть, как и карандаш, надо держать ближе к концу деревянной ручки (рис. 13).

Нередко кисть держат и так, как показано на рис. 14. В этом положении удобнее выстилать мазки по форме. Повороты руки, держащей кисть, можно сравнить с «ощупыванием» и «вырубанием» формы скульптором.

Для нанесения тонких мазков-засечек начинающие выбирают кисти мелких номеров, а мастера и широкой кистью сделают узкий мазок, действуя краем плоской «лопаточки» щетины. Для этого тоже важно следить, чтобы кисть не лохматилась. Мазки наносят отрывистыми ударами кисти, ею нельзя «водить» по холсту или тушевать.

Не всегда удается приобрести кисти такие, какие нужны. Поэтому их можно сделать самим. Вкратце расскажем об этом, но сразу же предупреждаем, что кистевязание — дело очень кропотливое, требующее сноровки и большого опыта, искусности. Чего стоит только подобрать волос-щетину по ее толщине, длине и гибкости, чтобы в середине пучка кисти оказалась самая упругая щетина, ость, образующая основу кисти.

Для щетинных кистей пригодна щетина свиней (собирают во время их линьки); для мягких — волос белки, красной лисицы (колонка), куницы, хорька, собаки, козы и ушной волос свињи. Главное правило приготовления волоса — не обрезать его концы, оставляя обязательно естественное острое каждой щетинки. В крайнем случае щетинки, которые топорщатся по бокам кисти, лучше сточить наждачной шкуркой.

Стричь волос надо на небольшом участке и сразу сортировать по длине. Волосы, собранные в пучок, вставляют нерабочими концами в баночку (аптечную, например) и, легко постукивая, выравнивают. Затем вынимают, крепко зажав пальцами, вычесывают с нерабочей стороны пух и сор, связывают и опускают в авиационный бензин на двое-трое суток для обезжиривания. После этого волос еще прополаскивают в бензине несколько раз, пока тот не станет чистым. Далее волос, завернутый в бумагу, высушивается, прокаливается в печи при температуре $+150^{\circ}$ около часа (чтобы волос не подгорал, его кладут на поленья в проволочной папке).

Недокаленный волос, если его смочить водой, кудрявится. О достаточности прокалки можно судить по белому волосу, который должен немного пожелтеть. Перекаленный волос ломок.

Подготовленный таким образом и еще раз прочесанный волос, выбранный по длине и необходимой толщине, помещают в формочки (рис. 15).

Постучав по формочке, волоски выравнивают и связывают ниткой (рис. 16, 17). С нерабочей стороны пучок подрезают, пропитывают лаком и клеем (лучше всего канифолью) и вставляют в металлическую оправу с ее широкого конца, подталкивая палочкой. Затем втулку обжимают по ручке (ручку

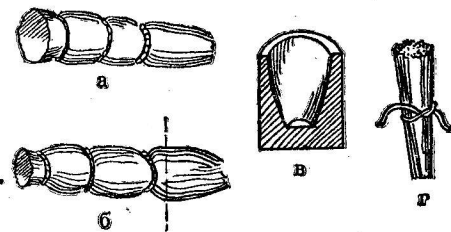


Рис. 15.

лучше сделать из осины, а втулку из жести от консервных банок). Готовую кисть смахивают, после сушки расчесывают, пока она не станет ровной.

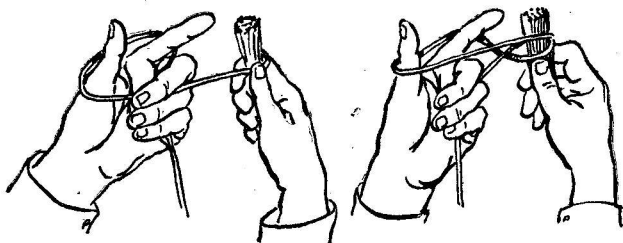


Рис. 16.

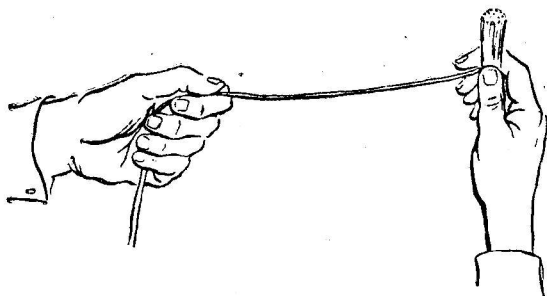


Рис. 17.

Краски

Начинающие художники обычно стремятся отыскать такие краски, которые в точности соответствовали бы цвету тела или листвы, неба или воды. Но таких красок нет и не может быть. Оттенки природы сложны, чтобы передать их, приходится смешивать каждый раз две-три краски. Краски для смеси подобрать легче, если палитра составлена из немногих, но самых необходимых красок. Вот примерный список красок для этюдов:

Белила цинковые	}	земляные краски, основные в смесях
Охра светлая		
Охра темная		
Сиена натуральная		
Сиена жженая		
Умбра натуральная		
Марс коричневый светлый	}	в смеси с охрами и ультрамарином чернеет)
Английская красная		
Кадмий: желтый, красный и оранжевый		

Стронциановая желтая
Изумрудная зеленая (нельзя смешивать с краплагом)
Волконскоитовая зеленая (многие предпочитают ее изумрудной, когда пишут листву)
Хром зеленый
Кобальт синий
Кобальт фиолетовый
Ультрамарин
Кость жженая
Краплак средний

В этом перечне двадцать красок, однако ни одну из них нельзя перенести на холст с уверенностью, что она будет близка к тем оттенкам, которые можно увидеть в природе. Глаз обычно различает тысячи оттенков, а глаз художника острее в десятки раз! Между тем известно, что старые мастера пользовались всего семью-восьмью красками, создавая на их основе шедевры колорита. Дело не в количестве красок, а в умении пользоваться ими.

Б. Иогансон рекомендовал для начала «бедную» палитру: белила цинковые и кадмий желтый, кадмий красный, краплак, кобальт синий или ультрамарин, слоновую кость жженую или сажу, охру светлую, охру красную, волконскоит. «Это «бедная» палитра красок,— говорил мастер,— но вполне достаточная, чтобы начинать писать».

Заметьте, что в этом списке нет ярких зеленых красок (изумрудной, кобальта зеленого), и это хорошо, ибо начинающие злоупотребляют ими, когда пишут листву деревьев, траву, овощи, зеленые драпировки. Лучше привыкнуть обходиться вначале без зеленых, резких по оттенку красок, и только потом, когда будете знать, сколько и как их примешивать, чтобы эта резкость не передалась смесям на палитре и оттенкам в этюде, можно перейти и к ним.

А вот И. Грабарь рекомендовал еще из всех желтых красок брать стронциановую и упражняться в смесях следующих красок: белила цинковые, стронциановая желтая, краплак, кадмий красный, ультрамарин, кость жженая, охра светлая и красная или английская красная. Вы сами можете убедиться, что из смесей этих красок (по парам или по три краски самое большее) можно получить все оттенки даже вечерней зари и пылающего костра.

Ознакомимся с некоторыми свойствами этих красок.

Масляные краски подразделяются на кроющие непрозрачные (например, белила, кадмий, стронциановая желтая), полупрозрачные (большинство земляных красок) и прозрачные лессировочные (краплак, изумрудная зеленая, сиена натуральная, умбра, волконскоит, ультрамарин).

Если по высшей краске нанести тонкий лессировочный слой, то получится новый оттенок, как от наложения цветного стекла. Опытные живописцы наносят лессировочные слои и по свежей живописи (лессировки «по сырому»). Поэтому техника масляной жи-

вописи строится на сочетании корпусной, пастозной прописки с тончайшими лессировками. В смеси с белилами все краски становятся кроющими и, кроме этого, они интересно меняют цвет. Например, в смеси белил с костью жженой получаются не серые, а голубоватые оттенки, краски кажутся холодными в разбеле.

Любопытно проследить и воздействие кости жженой при смешивании в разных пропорциях с другими красками. Но нельзя с помощью этой краски получить смесь для тени на предмете, примешивая ее к цвету, которым проложили освещенную часть этого же предмета. Этим вы только зачерните тень, а цвета ее не найдете. Если же попробовать примесь небольшого количества кости жженой к стронциановой желтой, то получите приятные зеленоватые оттенки, к красной — лиловатые, иногда даже более подходящие, чем смеси красных красок с ультрамарином.

Роль белил и кости жженой подобна воздействию «мутных сред» на цвет природы. Как туман придает краскам природы холодные оттенки, так и белила способны в примеси к теплой по цвету жженой охре или жженой умбре дать холодные оттенки. Составьте табличку смесей двух любых красок с постепенным увеличением в них пропорций белил, и вы получите неожиданно широкую шкалу цветовых оттенков. Чрезмерное разбеливание смеси придает колориту этюда холодный и блеклый тон, даже если при этом выдержаны основные цветовые отношения. Живопись ряда мастеров конца XIX века потому и имеет холодноватый колористический строй, что в смеси вводилось много белил.

Нельзя злоупотреблять белилами, особенно при изображении неярких по цвету предметов и в прописке теней.

Попробовав далее смесь краплака с изумрудной зеленой или окисью хрома, вы заметите, что получается смесь грязноватого, неопределенного тона. Поэтому не советуем прибегать к таким смесям.

Смешивайте не более двух-трех красок (не считая белил).

Постепенно вы заметите и неустойчивость некоторых красок в смесях, объясняемую химической несовместимостью их, и другими причинами.

Палитра

Краски выдавливают из тюбиков и смешивают на палитре, деревянной или фанерной, пропитанной маслом и имеющей отверстия для пальца и кистей (рис. 18). Для начинающих рекомендуем белые палитры из прямоугольного стекла, окрашенного снизу белилами или оклеенного белой бумагой. На такой палитре легче находить нужные оттенки.

Прежде всего позаботьтесь о порядке наложения красок на палитру. Беспорядочное нанесение красок крайне затрудняет поиски необходимых оттенков и часто является причиной грязного цвета сме-



Рис. 18.

сей. Лучше всего уже на палитре разделить краски на теплые и холодные оттенки. Тогда легче будет «угадать», какие краски входят в состав искомого цвета, и удобнее смешивать их на палитре.

Расположите краски на своей палитре примерно так (начиная от левого нижнего угла по краю палитры): сначала синие, затем все зеленые, лимонно-желтые, оранжевые, красные, наконец земляные — сиены, умбры, охры. Белила положите отдельно в углу, ближе к отверстию для пальца, так как их требуется много (они используются почти в каждой смеси).

Некоторые художники кладут белила не в правом верхнем углу, а несколько отступя влево от него; справа от белил раскладывают земляные краски, слева по порядку: краплак красный, желтый кадмий, далее зеленые, синие и, наконец, черную. Другие художники могут порекомендовать сначала выдать в правом верхнем углу белила, а за ними по верхнему и левому краям палитры расположить стронциановую желтую, охры, далее кадмий желтый и красный, за ним краплак, потом коричневые земляные краски, зеленые, синие, черную (рис. 19).



Рис. 19.

У каждого художника есть своя живописная логика в том или ином распределении красок на палитре. И он так привыкает к своему порядку, что может брать краски кистью, не глядя на них. Краски уже не пестрят все сразу перед глазами. Их строй по краю палитры сам по себе становится красивым и чем-то близким к цветовым гаммам, свойственным творчеству художника. Художники от природы разные, и палитры их разные. Но всегда на палитре мастера должен быть порядок. Это и надо запомнить, выбирая для себя наиболее полюбившееся расположение красок.

Не скупитесь при выдавливании красок и в смесях, чтобы мазок не был сухим. Вся середина палитры должна оставаться свободной для составления смесей.

Нельзя писать подсохшими красками, оставшимися на палитре после предыдущих занятий, это может стать причиной «тушеванной», немощной прописки формы в этюде. Поэтому по



Рис. 20.

окончании работы все краски с палитры удаляйте мастихином (рис. 20) и вытирайте ее начисто промасленной тряпочкой.

Нередко под словом «палитра» подразумевают не просто инвентарь для живописи и даже не порядок расположения красок на ней, а нечто большее. Говоря о том, что летние занятия на пленэре помогут «расширить вашу палитру», мы имеем в виду не увеличение числа красок на палитре до бесконечности, а обострение вашего чутья цвета и накопление навыков в смесях красок. Из тех красок, которыми начали работать над летними этюдами, вы научитесь получать гораздо больше различных оттенков, гораздо чаще будете находить созвучие их, согласованность по цветовым отношениям. Все это поможет вам написать этюд живо и красиво.

Знание палитры и расширение ее приходят по мере развития творческих способностей художника. Овладевая методом сравнения, накапливая живописные впечатления, вырабатывая умение находить цветовой план решения будущего этюда, вы одновременно будете совершенствовать свою палитру. Некоторые начинающие художники особенно и не заботятся о поисках смесей на палитре, полагая, что основная их задача — переключать краски с нее на холст и растирать их там в контурах рисунка. Поэтому их работы получаются раскрашенными и упрощенными по цвету, а не живописными.

Чтобы вы поняли возможности палитры, посоветуем такое упражнение. На палитру выдавите немного красок: белила, стронциановую желтую, охру светлую, сиену натуральную, английскую красную, крапак, окись хрома, ультрамарин и кость жженую. Начните с неизвестных вам смесей красок. Например, возьмите стронциановую желтую, в нее добавьте немного черной кости, — получите зеленоватый оттенок. Добавьте чуть больше кости в ту же краску — и будет несколько иной зеленоватый оттенок. Постепенно увеличивая количество кости жженой, получите ряд зеленоватых оттенков, которые мазок за мазком заполнят первый ряд на картоне. Возьмите ультрамарин и охру. Постепенное увеличение примесей синей краски к охре дает второй ряд новых зеленоватых оттенков.

Потом к смесям тех же пар красок постепенно прибавляйте белила. Полученный ряд сравните с предыдущими. Оттенки будут отличаться не только по светлоте, но и по своему характеру: одни теплее, другие холоднее.

Далее смешивайте окись хрома и охру сначала без белил, а потом с белилами; следующий ряд — сиену и ультрамарин в разных пропорциях с белилами. Составьте такие же ряды из смесей в разных пропорциях: ультрамарина и английской красной с белилами, затем стронциановой желтой с английской красной и охрой, охры с английской красной. Вы увидите, картон заполнится рядами самых неожиданных по красоте и разнообразию оттенков.

Составьте натюрморт: картофель неочищенный и очищенный, синяя обливная миска или кружка. Напишите этюд «скупой» палит-

рой: белила, светлая охра, английская красная, кость жженая. Потрудившись над смесями этих красок, вы удивитесь: сколько живых оттенков можно извлечь и неплохо передать натуру, не имея возможности, однако, синюю миску покрасить именно синей краской, а картофель — только коричневой.

После этих упражнений вам покажется очень богатой и такая палитра: белила, стронциановая желтая, охра светлая, английская красная, краплак, изумрудная зеленая, ультрамарин, кость жженая. Постепенно убеждаясь на опыте, какой неистощимый запас цветовых комбинаций, вариантов смесей предоставляет и этот минимум красок, вы почувствуете, как крепнут ваши живописные навыки. Одновременно развивая способность представлять себе цветовое решение этюда перед началом работы, вы научитесь целесообразно добавлять к указанным краскам новые.

И сколько бы вы красок на палитре ни выложили, работайте с каждым разом все настойчивее, так как, повторяем, очень редко какая-нибудь краска годится для переноса на холст в чистом виде. «Хотя дело нелегкое, пробуйте и ту, и эту краску, составляйте вместе и все с натуры — соображайте... Первый взгляд на натуру, 2 — на палитру, 3 — на натуру, 4 — на палитру...»¹

Учтите и такой совет: не замешивайте на палитре краски долго, как замазку. Непромешанные смеси искрятся прожилками разных красок и оттенков, мазок такой смесью смотрится на холсте живее.

Растворители

Тюбиковые краски, как правило, имеют вполне приемлемую густоту и разбавлять их нет необходимости. Ими можно делать и тонкие, и толстые мазки. Если же какая-либо краска гуще других, то применяются разбавители. Из них пинен и уайт-спирт — наиболее универсальные.

Уайт-спирт (разбавитель № 2), получаемый из нефти, выгодно отличается от других тем, что совершенно бесцветен и быстро улетучивается из красок. Но он безвреден для живописи только при умеренном пользовании, иначе возможно помутнение и даже почернение ряда красок.

Пинен — скипидар, получаемый после двойной перегонки живицы сосны или ели, — лучший из скипидарных разбавителей. Он используется многими мастерами живописи.

Разбавитель № 1 (смесь скипидара и уайт-спирта) и разбавитель № 3 (обыкновенный скипидар) хуже предыдущих, нередко они являются причиной пожелтения и даже потемнения красок.

Как проверить качество скипидара, особенно приобретенного не в магазине художественных материалов, а в аптеке, в хозяйст-

¹ П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., «Искусство», 1953, стр. 382.

венном магазине? Одну-две капли скипидара нанесите на листок белой чистой бумаги и дайте просохнуть. Если капли испарятся и не оставят следа, скипидар пригоден для живописи. Но бывает, что капли оставляют ореол. Если скипидар плохо очищен, то ореол очень четок. Таким скипидаром лучше не пользоваться.

Из лаков, применяемых в качестве разжижителей, в настоящее время лучшим является мастиковый. Его добавляют в растворитель или масло в небольшом количестве. В состав мастикового лака входит фисташковая смола. Но есть в нем и скипидар, который, как известно, вызывает пожелтение живописи. Поэтому, если этюд выдерживается в серебристой или сиреневой гамме, не советуем им пользоваться. Особенно вызывает пожелтение красок темный копаловый лак.

Регулируют густоту красок с помощью растворителей непосредственно на палитре, в процессе смешивания. Чистую кисть обмакивают в растворитель, налитый в масленку перед работой, размешивают ею ту краску, которая слишком густа, и смотрят, не разжижили ли краску больше, чем нужно. Если масса жидковата, то добавляют в нее той же краски до необходимой густоты, а потом уже вводят вторую краску для получения желаемого оттенка.

Более широко используют растворители, когда делают жидкий и прозрачный подмалевок (без белил). В этом случае пишут «акварельно», и поэтому каждый раз кисть обмакивают в растворитель перед смешиванием красок, а чтобы не замутить жидкость в масленке, кисть тщательно вытирают тряпкой. Таким же способом вводят и масло в краски, если его применяют в качестве растворителя. Но в подмалевке лучше поступать иначе: протереть промасленной и отжатой ватой холст; этого будет достаточно для разжижения красок, наносимых на холст широкими кистями. Вообще избыток масла и растворителей вреден для красочного слоя, поэтому надо умеренно ими пользоваться, знать их свойства и недостатки. Например, при неумеренном употреблении даммарного лака краски и желтеют, и мутнеют.

Еще осторожнее надо пользоваться масляными разбавителями и смесью лака, масла и скипидара, к которым прибегают нетребовательные к качеству живописи художники. Эти разбавители не только изменяют цвет красок, но и способствуют их растрескиванию. Лаки покрывные служат только для покрытия картин после того, как живописно-красочный слой вполне просох, — не ранее чем через год после завершения работы. Эти лаки наносят широкой кистью (флейцем) очень тонким слоем, предварительно очистив поверхность картины от пыли ваткой, смоченной в скипидаре. Устраняют пожухание красочного слоя не лаками, а отбеленным льняным маслом: смочите им вату, сильно ее отожмите и протрите пожухшую часть этюда. Во избежание пожелтения красок излишки масла удалите промокательной бумагой.

Если в употреблении специальных разбавителей требуется осторожность, тем более не рекомендуется заменять их олифой. Ее бы-

строе высыхание, объясняющееся присутствием сиккативов¹, вредно для живописи. Искусственно ускорять высыхание красочных слоев нельзя. Это пагубно сказывается на состоянии живописи: появляются трещины, краски темнеют.

На хорошо приготовленных грунтах живопись достаточно быстро подсыхает, так что при возобновлении работы приходится растворять подсохший слой краски, чтобы связать с ним новые слои. Делается это так: красочный слой протирают срезом головки чеснока или лука. Мы уже говорили, что это растительный лак.

Масло для живописи

Льняное или ореховое масло производства фабрики «Палитра» выдерживают перед употреблением на весеннем солнце два-три месяца: флакон (обязательно светлого прозрачного стекла) покрывают от пыли марлей и выставляют на окно. Масло отбелится, загустеет, станет более пригодным для живописи, быстро сохнущим, бесцветным. Но применяют масло чаще всего не в качестве разбавителя (его достаточно вводят в фабричные краски), а для замены связующего в красках.

Репин любил писать красками, из которых фабричное масло предвременно удалялось и заменялось выдержанным маслом собственной отбелки. Краски за день до работы выдавливались на бумагу, а затем затирались с лучшим по качеству маслом.

Это, конечно, требует опыта. Краски стирают с маслом на каменной плите каменным или фарфоровым пестиком (курантом). Для этого в левый угол плиты мастихином, а еще лучше деревянной или костяной чистой лопаткой, накладывается ком краски и в нем делается луночка. В нее наливают немного масла, после чего круговыми движениями куранта краска перетирается так, чтобы все ее частицы смешались с добавленным маслом. Затем той же лопаткой краска опять собирается в ком в углу плиты, и если краска еще густа, то процедуру перетирания краски с новой небольшой порцией масла повторяют в том же порядке. Разные пигменты впитывают различное количество масла, поэтому сразу вводить его много в краски не рекомендуется.

Некоторые мастера пользовались и подсолнечным маслом, особенно для разжижения красок светлых тонов, так как оно не склонно к пожелтению. Чтобы приготовить подсолнечное масло для живописи, надо налить его в белую прозрачную стеклянную банку, закрыть и поставить на несколько месяцев на окно. Под воздействием солнечных лучей, особенно весенних, масло обесцвечивается и становится прозрачным, окисляется и сгущается. Такое масло пригодно для живописи, а иногда и превосходит по своим свойствам льняное. Но оно медленнее сохнет, чем льняное и ореховое, поэтому

¹ Сиккативы — вещества, ускоряющие высыхание красок (применяются, как правило, в малярном деле).

им лучше пользоваться в технике а-ля прима «по сырому», а не в многослойной живописи, где затрудняется просушка красочных слоев.

Так, изучая различные свойства живописных материалов, вы открываете новые творческие возможности как в совершенствовании технологии живописи, так и в поисках различных приемов воплощения своих замыслов.

О технике масляной живописи

Многие начинающие художники настойчиво отыскивают книги, в которых были бы описаны приемы наложения красок и рецепты смесей, похожих на основные цвета природы. Чем больше вы будете заниматься живописью, особенно пейзажными этюдами, тем быстрее поймете, что краски природы разнообразны и изменчивы и заранее установить какие-либо пропорции для составления красок на палитре невозможно.

Как смеси, так и приемы наложения мазков художник каждый раз отыскивает заново. В этом трудность и в этом увлекательность творчества. Некоторые, к сожалению, избегают поисков различных приемов изображения природы и упрощают живопись, сводят ее к раскраске и однообразной тушевке, не используя богатых возможностей масляной техники и не передавая многих качеств природы.

С первых же шагов в живописи надо стараться находить такое направление мазков, которое помогало бы выразить ваше видение формы, понимание строения и структуры изобразительной плоскости. Поставив перед собой, например, задачу объемно-пространственного решения этой плоскости, постарайтесь не только увидеть, но еще и глубоко почувствовать, что все формы объемны, и поверхность их состоит из различно повернутых в пространстве участков.

Часто мазки в этюде нужно направлять согласно поворотам участка формы, как бы граня и выстилая ее. Свойство масляных красок — давать то густые, плотные, то прозрачные и тонкие мазки. Оно широко используется для подчеркивания выпуклостей более плотной пропиской, для передачи прозрачности и воздушности теней тонкослойным письмом. Надо пробовать все эти приемы, снимая где нужно излишки краски мастихином или, наоборот, нанося корпусные, густые мазки. Старайтесь подчеркнуть и весомость ближних планов, написать их иначе, чем дали, энергичнее написать то, что и по цвету или по освещению самое яркое, сочное, ибо, как говорил Чистяков, «по натуре и прием».

Некоторые начинающие художники задают вопрос: «А вот старые мастера писали гладко. Разве теперь нельзя так писать?» Когда будете в картинных галереях, внимательно изучите, как написаны работы мастеров разных эпох. Прежде всего заметьте, что художники писали и пишут по-разному. Выше мы говорили, что даже краски на палитре они размещают каждый по-своему. Конечно, «почерк», манера, система письма картин различны и определяют

ся совокупностью многих причин, из которых можно назвать и характер дарования художника, и те традиции, в которых он воспитывался, и новые творческие поиски, без которых не бывает движения в искусстве. Не будем здесь говорить об исторических условиях, в которых протекало творчество каждого мастера. Касаясь же технической стороны, скажем, что как ни разнообразно работали мастера, но мазками писали во все времена, а не только в наше.

Внимательно взглядевшись в структуру красочного слоя самой «гладкой» живописи, вы убедитесь, что под слоем музейного лака чувствуются пусть легкие, но мазки, словно выстилающие форму. Художники будто ощупывают кистью рельеф формы, буквально лепят его. Вот что писал Суриков, побывав в Италии и познакомившись с творениями художников эпохи Возрождения: «Кто меня маслом по сердцу обдал, то это Тинторет. Говоря откровенно, смех разбирает, как он просто неуклюже, но как страшно мощно справлялся с портретами своих краснобархатных дождей... Он совсем не гнался за отделкой... Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, с такой силой споханных и пробороженных кистью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Веронеза»¹.

Иные неискушенные в живописи зрители при виде «с такой силой споханных и пробороженных кистью» картин наивно полагают, что они не закончены.

Репин в одном из своих писем убедительно развеял сомнения в законченности выразительно написанных полотен и ясно показал, чем диктуется почерк художника: «Веласкез — такая глубина знания, самобытности, блестящего таланта, скромной штудии, и все это скрывается у него глубокой страстью к искусству, доходящей [до] экстаза в каждом его художественном произведении; вот откуда происходит его неоконченность (для непросвещенного глаза), напротив, напряжение глубокого творчества не позволяло ему холодно заканчивать детали; он погубил бы этот дар божий, который озарял его только в некоторые моменты: он дорожил им... И какое счастье, что он не записал их сверху, не закончил по расчету холодного мастера!!!»²

И каким презрением к «расчету холодного мастера» дышат строки другого письма — В. Сурикова: «На выставке есть картины Мейсонье. Народ кучей толпится у них... Та же филигранная отделка деталей, и это, по-видимому, сильно нравится публике. Как же, хоть носом по картине води, а на картине ни мазка не увидишь! Все явственно, как говорят в Москве. Нет, мне кажется, что Мейсонье нисколько не ушел дальше малохудожественных фламандцев: ван-дер-Хальста, Нетчера и других. Невыносимо фотографией отдает»³. Вот какое неприятное впечатление произвела на большого художника «гладкая» живопись, которую по заблуждению некоторых счи-

¹ В. Суриков. Письма 1868—1916 гг. М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 70.

² И. Репин. Письма. 1873—1898 гг. М.—Л.; «Искусство», 1946, стр. 73—74.

³ В. Суриков. Письма 1868—1916 гг. М.—Л., «Искусство», 1948, стр. 64.

тают самой красивой, законченной. Здесь под внешней «законченностью» скрывалось равнодушие натуралиста к живой сути природы, действительности, поэтому его рука с холодным расчетом выписывала второстепенное, мелочи, которые, как мишура, прикрывали пустоту, отсутствие образного начала в картине.

В истории искусства много примеров и утонченно моделированной живописи, исполненной с глубоким смыслом и поражающей силой художественной выразительности. Картины Брейгеля, например, показывают жизнь в самых, казалось бы, незначительных и зачастую мрачных, уродливых подробностях, но и здесь он оставался на высоте широких философских взглядов на судьбы людей, получивших выражение в известной картине «Слепые». Картины Гольбейна, Гирландайо, Ван-Эйка и более поздние портреты наших живописцев Левицкого, Рокотова отличаются тщательностью детализировки и в то же время целостностью решения, глубиной колорита.

Но чтобы живо раскрыть перед зрителем мощь и пластическое богатство формы, чтобы страстно выразить свое волнение при виде ярких вспышек света, сочности цвета, живописцы наносят мазки иногда и в палец толщиной, «падут кистью». Нередко это происходит не по расчету: через руку на кисть передается ток, вызванный вспышкой большого творческого волнения, охватившего художника, восхищенного живописностью природы, природы.

Так же, как «гладкая» живопись большого мастера не имеет ничего общего с дилетантской «склизкой» тушевкой кистью, так и темпераментная лепка формы крупнейших живописцев, основанная на точном знании и огромном опыте, не может быть подделана «машинистой» рукой небрежного равнодушного художника.

Говоря о разных манерах живописи, мы хотим предостеречь вас от слепого подражания даже самым любимым мастерам. Ведь и у них, настоящих художников, техника никогда не была самоцелью!

Убедившись, что надо писать мазком, запомните: каждый мазок должен быть целесообразным, отвечать изобразительной задаче этюда. Неправильно было бы думать, что в масляной живописи нет никакой системы. Наоборот, в поисках разнообразных приемов живописного выражения впечатлений, замыслов надо придерживаться той или иной системы письма, определенного порядка «раскрытия» холста.

Масляными красками пишут в основном двумя способами: с *подмалевком* или без подмалевка. Первый способ требует многократного возвращения к натуре и сложной подготовке «ложа» для живописи (подмалевка), поэтому он применяется в основном для работы в мастерской, реже — в длительных многосеансных этюдах на воздухе. Шире используют второй способ, которым можно выполнять и многосеансные этюды, и кратковременные «нашлепки».

В процессе работы над этюдом без подмалевка можно делать и *лессировки*, то есть наложения тонких слоев краски на уже прописанные участки для получения новых оттенков. Но это требует

большого умения и опыта. На первых порах овладейте обобщенной лепкой формы, а в основном ограничивайтесь этюдами по одному сеансу (полтора-два часа).

О методе и о том, как вести кратковременные этюды, вы уже знаете из введения, а теперь расскажем подробнее, как писать без подмалевка более длительные этюды.

Техника а-ля прима (алла прима). Эта техника в настоящее время наиболее популярна, так как больше других отвечает задачам изображения «формы в среде», задачам пленэрной живописи с присущей ей воздушностью, мягкостью и просветленностью колорита, а также непосредственностью манеры исполнения. Она быстрее развивает навыки целостного решения этюдов. Суть ее заключается в том, что «...художник ставит себе задачу сразу воспроизводить в красках все то, что он видит в натуре, т. е. цвет, форму, светотень и пр., не прибегая к расчленению этой сложной задачи на отдельные моменты работы»¹.

При этом, как правило, работа ведется «по сырому». Даже после первого сеанса живописец пишет по невысохшему слою или определенным образом освежает появившуюся на нем подсыхающую пленку. Это первый и наиболее распространенный способ а-ля прима. Поэтому мастера стремятся писать этюды в этой технике за один прием. Так написаны И. Репиным знаменитые этюды к картине «Государственный совет». Но не всякий художник, тем более начинающий, может справиться с работой за один сеанс.

Как писать а-ля прима в один прием, вы уже знаете. Как же работать «по сырому» несколько сеансов? Чтобы красочный слой медленнее высыхал, незаконченный этюд ставят «лицом» к стене в прохладном, но не сыром помещении. Употребляют также медленно сохнущие цинковые белила. Если пленка на красочном слое все-таки появилась, то ее растворяют. Для этого перед началом очередного сеанса красочную поверхность протирают срезом дольки чеснока (лука) или лаком для живописи. Если пленку не удалить, то краски неминуемо пожухнут и получится то увядание цвета, пестрое чередование матовых, пожухлых пятен с сохранившимися блеск красками, которое так удручает неопытных живописцев, не соблюдающих правила письма «по сырому».

Живопись в технике а-ля прима, как правило, ведется тьюбиковыми красками, без их разбавления.

Работая пастозно, художник должен заботиться о том, чтобы вначале не было слишком толстого слоя краски, особенно в первом сеансе. Избыток краски снимается мастихином, а фактурному письму отводятся последующие сеансы, на которых наносятся наиболее сочные мазки и цвета предельной силы там, где живописец определил самые яркие цветовые пятна мотива.

¹ Д. Киплик. Техника живописи. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 236.

Система построения цветовой гаммы в этой технике, как вы уже знаете, заключается в том, что холст сразу в нескольких местах настраивается в основных цветовых отношениях. Иогансон образно сравнил этот процесс с раскладкой сначала крупных камней цветной мозаики, а затем все более и более мелких камешков различных оттенков по всему холсту сразу. Методом «раскладки» выполнены поздние этюды Рембрандта.

Если, например, пишут пейзаж, то один-два мазка набрасывают там, где наблюдают самое понятное по цвету пятно; тут же два-три мазка наносят на изображение неба, дерева, травы, постройки и т. д. Иными словами, вскрывают цвет всех элементов в пейзаже отдельными ударами по всему холсту. После сравнения и уточнения расположенных крупных мазков наносят новые цветовые оттенки. Не забывая о целостности этюда, все полнее раскрывают холст в цвете. Дальнейшая более тонкая моделировка форм зависит от той задачи, которую преследует художник в своей работе. В технике а-ля прима возможно как очень обобщенное изображение природы, так и тончайшее моделирование форм «до последних точек» (по выражению Чистякова).

Нередко сначала пишут тени теплее и светлее, а освещенные места темнее и холоднее, то есть выдерживают общую гамму этюда в приглушенных тонах, как бы оставляя про запас для завершающих ударов кистью наиболее яркие цветовые контрасты. Как правило, самые сильные цветовые звучания на свету и тени акцентируются в последний момент, когда работа подходит к концу. Здесь очень уместны решительные и энергичные удары пастозными мазками.

Для решения мотивов с резко выраженным контрастом света и тени используют и прием ведения этюда от самого темного цвета к самому светлому. Однако он, хотя и помогает найти светотеневые отношения, часто наталкивает начинающих на перечернение цвета теней. Чтобы этого избежать, учитесь выявлять контраст освещенных и затемненных участков не только по светлоте цвета, но и по цветовому оттенку — холодному или теплему. Надо сразу найти, пользуясь методом сравнения, тени и свет по их цветовым оттенкам, где цвет теплее и насыщеннее — в тени или на свету.

Опытные мастера используют и другой способ техники а-ля прима, который отличается от предыдущего тем, что первоначально холст широко закрывают «в протирку», разжижая краски скипидаром, нанося их подобно акварели. Известно, что некоторые мастера первоначальную прописку делают не масляными красками, а акварелью или темперой (если грунт эмульсионный). Это исключает пожухлости из-за неравномерного просыхания слоев масляной краски. В этот момент объемность, формы почти не моделируются, так как цель первоначальной широкой и тонкослойной прописки сводится к выявлению основных цветовых отношений, общих цветовых масс (пятен) мотива.

Холст очень влияет на цвет тонкого красочного слоя, и это надо использовать, подобно тому как в акварели используют белую бу-

магу, не делая, однако, скидок на несовершенство первой цветовой настройки холста. Надо сразу правильно взять цветовые отношения, завязать этюд в цвете.

В дальнейшей работе вводятся пастозные мазки, особенно фактурно решаются освещенные участки и фон, а тени по возможности прописываются тонкослойно. Таким образом, в технике а-ля прима возможны различные варианты наслоения красок и разнообразные приемы обработки фактуры.

Изучение техники а-ля прима помогает понять, как практически вести многосеансный этюд «от общего к частному».

В отличие от кратковременных этюдов, фиксирующих мимолетные явления в природе или выполняемых для изучения той или иной особенности мотива, длительные этюды предназначены для более полного изучения натуры. Здесь ставится задача — за несколько сеансов, каждый из которых на пленэре длится не более двух, а в мастерской до трех часов, не только передать основные цветовые отношения, но и богаче решить колорит этюда, провести моделировку формы от обобщенной лепки до необходимой детализировки.

Моделируя форму, особое внимание обращайтесь и на цветовой контраст между оттенками фона и предмета. Тогда приемы прописывания «касаний» не сведутся лишь к механической обработке мазков, которыми лепится форма «с боков». Эти приемы у художников различны. То, пальцем прижимая мазки, стирают границы соседних участков на фоне и предмете. То мазки, которыми лепилась форма, размашисто вписывают в мазки на фоне. То, наоборот, делают засечки краев формы предметов, где это нужно, следя особенно за тем, чтобы они не были по цвету плотнее и ярче, чем оттенки самых выпуклых мест. Но нигде не допускается при этом жесткая обрезка «контура» вокруг всей формы, и мазки не обводятся по этому «контуру». Моделировка формы завершается широким обобщением этюда.

Чтобы не набрасывать краски наугад, художник, еще имея перед собой чистый холст, старается разобраться в особенностях мотива и сформировать в своем представлении его живописный образ. И если это необходимо в работе над односеансным этюдом, то к длительному этюду приступают только тогда, когда в предварительных набросках найдена его цветовая композиция, в нащупках «нащупаны» основные цветовые соотношения мотива, задумана общая гамма, отвечающая живописным особенностям натуры.

Навыки, приобретенные в занятиях односеансными этюдами, помогут вам правильно подойти к работе над многосеансными этюдами. Но для продолжения живописи на обобщенно записанном холсте необходимы новые навыки, знание системы последовательных прописок холста и раскрытия цветового богатства натуры. Сводить работу над новыми этюдами лишь к накоплению деталей, как бы растягивая на долгие часы выписывание того же односеансного этюда, конечно, нельзя.

Начинающих художников, пишущих длительный этюд бессис-

темно, нередко волнует то, что уже на следующий день тускнеют краски, появляется жухлость. Причина этого — не только плохое состояние грунта, но и неумение вести работу последовательно и технически грамотно. Если, как говорил Юон, «техника заключается в умении предельно высоко использовать материалы, имеющиеся в распоряжении художника», то работа над длительными этюдами для учащегося является одновременно и таким уроком, на котором еще глубже познаются особенности различных материалов и технических приемов, постепенно вырабатывается свой почерк и свой подход к технике живописи.

Готовясь к серьезным занятиям живописью, вникните в глубокий смысл слов Юона: «В процессе работы чувства художника направляются не только на восприятие внешнего мира — они в то же время касаются и понимания качеств и свойств самих материалов и орудий производства, всех их потенциальных особенностей для использования в нужный момент. Далекое не безразлично, какой кистью проделать требуемую часть работы: кисть для живописца то же самое, что тот или иной нож или пинцет для хирурга. Свойство и качество ткани полотна... состав грунта полотна и его фактуры, краски в своих химических соединениях, с их относительной плотностью или прозрачностью... вязка волос кистей... связующие вещества для живописи... образуют сложную и многообразную науку — технологию художественных материалов и требуют к себе не меньшего внимания, чем само мастерство или чем знание законов природы... Качество живописи, ее цвет и светосила находятся в неизбежной зависимости от свойств живописных материалов»¹.

Чтобы глубже понять технику а-ля прима, в которой преимущественно пишутся этюды с натуры, и чтобы расширить свои представления о многообразии систем масляной живописи, полезно познакомиться и с другими способами построения красочного слоя картины. Эти знания могут быть использованы в самостоятельной творческой практике, помогут узнать «тайну» создания произведений выдающихся мастеров прошлого и крупнейших живописцев современности и оценить их живописные качества.

Многослойная живопись

Техника живописи, основанная на наложении нескольких красочных слоев, отличается от техники письма «по сырому» прежде всего тем, что каждый слой краски *окончательно просушивается* перед нанесением следующего слоя. Здесь жухлость может вызвать только неудовлетворительное состояние грунта, который или слишком тянет масло из красок, или плохо просушен. Зато возникает вопрос, как связать свежий слой краски с просохшими первоначальными прописками.

¹ К. Юон. О живописи. М., Изогиз, 1937, стр. 151—152.

Это делают так. Высохший¹ красочный слой протирают ваткой, смоченной в скипидарном лаке, который растворяет пленку засохшей краски и способствует связыванию нового слоя с нижележащим, как и в технике а-ля прима. Можно также втирать ладонью отбеленное на солнце масло, которое приобрело свойство густого лака, а потом писать красками. Но надо следить, чтобы слой масла, как и слой лака, был минимальным, иначе возможно пожелтение красок новой прописки. Излишек масла можно снять промокательной бумагой.

Процесс работы в технике многослойной живописи состоит из следующих основных этапов: подмалевка пастозных прописок и лессировок. Нередко и после лессировок пишут вновь пастозно, особенно в самых ярких по светосиле местах, а затем еще раз эти прописки лессируют. Таким образом, здесь решение живописных задач как бы расчленяется на несколько стадий.

Подмалевок. В технике многослойной живописи он имеет несколько иное назначение, чем первая тонкослойная прописка во втором способе а-ля прима: служит не столько цветовому раскрытию холста, сколько предварительной обобщенной моделировке формы. Поэтому нередко подмалевок делается двумя красками — белилами и какой-либо темной краской (последняя выбирается соответственно с общим цветом теней, то есть теплый или холодный цвет, например, жженная умбра, или умбра натуральная, или кость жженная).

Иногда такой подмалевок делают по тонированному, например по серому, грунту. При этом белила, которыми моделируются освещенные места, наносят густыми, рельефными мазками, скульптурно выявляющими форму в свету, а тени прописывают умброй натуральной или другой темной краской тонкослойно, «в протирку». Полутона здесь выявляет серый грунт. По такому подмалевку сначала делают тонкослойную прописку почти локальными цветами, чем завязывают основные цветовые отношения. Просвечивающий подмалевок моделирует форму.

Далее живопись ведется полупастозно в полутонах: корпусно — в свету и тонкослойно — в тенях, как и обычно, на основе тех же принципов раскрытия цветовых соотношений, которые вам известны.

Позволяя точно прорисовать и пролепить форму, этот способ живописи лишает этюд воздушности и непосредственности, которые так привлекательны в технике а-ля прима.

Подмалевок делают и иначе. Исходя из того, что это первый слой, который принимает на себя другие красочные слои, а значит, должен быть очень тонким и быстро высыхающим, его делают акварелью или темперой. Этими водяными красками можно писать

¹ Вполне просохший красочный слой узнается по таким признакам: он не дает отлипа, его поверхность не запотеваает, если подышать на нее.

только на эмульсионном грунте, содержащем в своем составе меньше масла, чем обычно.

Подмалевок акварелью позволяет решать основные цветовые отношения и обобщенно выявить форму. Но он требует затем полного покрытия масляными красками, так как полученный тон всегда будет отличаться от последующих прописок маслом.

Подмалевок масляными красками делается или тонкослойно, как первая прописка в технике а-ля прима, или пастозно, что во многом зависит от свойства грунта. На сильно тянущем клеевом грунте уместнее пастозный подмалевок. Такой грунт предварительно промасливают сильно отжатой масляной ваткой. На эмульсионном грунте желателен тонкослойный подмалевок «в протирку» масляными красками, разжиженными скипидаром. На клеевом грунте подмалевок получается матовым, и краски его темнеют по тону. Это заставляет художника писать в более светлых тонах. На эмульсионном и масляном грунтах на тона подмалевка влияет только цвет грунта (на белом влияние незначительно).

Все виды подмалевка делаются с таким расчетом, чтобы при второй прописке этюд можно было легко довести до конца с небольшой нагрузкой красок. Учитывайте, что при нанесении теплых оттенков на теплые цвет второй прописки станет еще теплее, а при нанесении теплых оттенков на холодные или холодных на теплые — слабеет, как бы нейтрализуется.

Вторая прописка начинается только после просушки подмалевка. По цветному подмалевку она ведется лессировкой или полуписьмом, то есть тонким слоем корпусной краски. Но лучшим приемом при этом является живопись а-ля прима, которая придает свежесть исполнению, и многослойная живопись по технике приближается к а-ля прима (с предварительной тонкослойной пропиской), только ведется не «по сырому».

Если же подмалевок делается гризайлью (белилами и темной краской), то вторую прописку лучше делать, как уже говорилось, лессировочно, локальными цветами, затем завершать этюд, осторожно вводя белила в цвет теней, а освещенные места прописывать с большим количеством белил в смесях и пастозно.

Лессировки. Это тонкие, прозрачные слои красок, наносимые на другие, уже основательно засохшие.

Эффект лессировок можно сравнить с наложением цветного стекла, которое не только изменяет цвет, но и придает ему особую силу. Так, зеленый цвет, полученный от наложения синего стекла на желтую краску, будет звучнее цвета, который получился от смешения желтой и синей красок. Подобные явления наблюдаются и при лессировке. Лучи света, проходящие через лессировочный слой, отражаются от нижнего и вновь проходят верхний красочный слой, как бы умножая свою цветосилу.

Лессировать можно всеми красками, кроме кадмиевой, неаполитанской желтой, английской красной, капут-мортуума и немногих других сильно кроющихся, в том числе и белил. Но одни лессирующие

краски (изумрудная зеленая, например) прозрачны, другие полупрозрачны. Последние изменяют детальность моделировки подмазка, что и надо учитывать.

Лессировки применяются во всех видах техники масляной живописи, а в многослойной — в особенности. В настоящее время они широко используются для того, чтобы приглушить слишком кричащие тона, обобщить фон, детализировку некоторых планов, то есть на завершающей стадии работы. В старину на лессировках в чередовании с пастозными прописками строился почти весь процесс живописи, поэтому масляную живопись называли живописью цветными масляными лаками.

Прозрачные лессировки помогают современному художнику выпятить первый план, так как их оттенки кажутся более «выступающими», чем оттенки корпусного письма. Поэтому небо, например, не стоит лессировать прозрачными слоями. Многие небо пишут очень тонкими мазками при плотном нажиме кистью или пастозно, снимая густые мазки мастихином.

Живопись, выполненная лессировками, в какой-то мере лишается воздушности, присущей а-ля прима. В силу этого лессировки в настоящее время имеют вспомогательное значение: они применяются тогда, когда нужно быстро изменить тон той или иной части этюда. Лессируют как цельной краской, так и смесями прозрачных красок.

Разжижают краски отбеленным льняным маслом или лаками для живописи, предпочитая, конечно, светлые, например мастиковый. Неудавшиеся лессировки с красочной поверхности удаляют ваткой или мякишем белого хлеба.

Нередко применяются полулессировки. Если нанести краску поверх высохшего красочного слоя тонкими полупрозрачными мазками, то можно передать полутона, которые при обычном смешении не получаются. Полупрозрачный мазок светлого тона дает холодные оттенки, если он положен по темной прописке, а тот же мазок на светлой прописке утепляет цвет. Силой и яркостью эти полулессировки не отличаются, но имеют несомненную привлекательность.

Если внимательно рассмотреть законченный этюд, то можно найти полулессировки, которые получились механически, при случайном наслоении тонкослойных мазков на прописки первых сеансов, и были признаны художником за удачные оттенки. При этом можно сознательно определить те или иные приемы полулессировок.

Фактура. Внимательное изучение характера красочных слоев, «кухни» живописи лучших художников дает возможность обнаружить и другие приемы живописи. Станет ясно, что под слоем музейных лаков, придающих старым картинам глянцевику поверхность, кроется живопись очень разнообразной фактурной подготовки. Великий Рембрандт применял, например, особый рельефный подмазок.

Вот что писал по поводу обработки фактуры холста Юон: «Живописная техника в прямом и узком смысле слова больше всего

касается ведения кисти по полотну и обработки картинной поверхности, создающей ее фактуру. Для художественного восприятия живописи фактура ее играет огромную роль. Диапазон живописных фактур простирается от зализанной, лубочной, любительской техники и грубой коры ученических нагромождений красок... вплоть до зернистой пластичности и материальной корпусности выдержанной техники Тициана или легких расчетливых ударов кисти веласкезовского мастерства. Фактура и мастерство стоят вплотную рядом.

Фактурная поверхность, подобно почерку письма, находится в тесной связи с характером и темпераментом автора; в ней можно многое вычитать о самом авторе...

Кроме таких автобиографических свойств фактуры, она имеет очень большое значение в отношении достижения максимальной интенсивности цвета и силы света...»¹

Теперь вы лучше поймете, что никаких рецептов наложения мазков и красочных слоев не может быть предложено. Фактуру, характер мазка надо искать в зависимости от особенностей изображаемой природы и своих склонностей к той или иной технике исполнения. Однако избегайте таких ошибок: увлечения приемами фактурного письма, подсмотренными у мастеров, но не постигнутыми на практике, не обоснованными личными наблюдениями и опытом, поспешного нагромождения красок с первых же мазков на холсте, или, наоборот, затушевывания мазков и притирания красок.

Советуем использовать только те приемы, которые проверены на личном опыте или найдены самостоятельно. Не жалейте времени на расчистку слишком пестрых первоначальных прописок мастихином, чтобы вести этюд, как говорят мастера, «от тощих к жирным пропискам». Пробуйте различные положения мазка, прежде чем отвергнуть ту или иную смесь, полученную на палитре. Бывает, что оттенок, казавшийся неудачным, хорошо вписывается в этюд, если положить его другим мазком (например, горизонтальным, а не вертикальным) или прижать мазок пальцем, мастихином и т. д.

Одним словом, по мере накопления опыта в живописи расширяйте и поиски различного построения фактуры. Помните, что не только характер мазков, но и фактура холста имеет значение в построении красочного слоя этюда.

Беседы о технике живописи помогут вам понять значение выбора холстов, грунтов, разжижителей, масел, лаков, кистей, мастихинов и т. п. Постепенно вы накопите опыт и в смешении красок. Все это тесно связано с творческими проблемами, возникающими как результат упорного и систематического изучения природы и накопления впечатлений.

В решении композиционных замыслов надо уметь сознательно использовать разнообразные технические приемы. «В технически продуманной работе каждый удар кисти и каждый цвет в конечном счете должны быть стройным выражением содержания»².

¹ К. Юон. О живописи. М., Изогиз, 1937, стр. 154—155.

² Там же, стр. 153.

АКВАРЕЛЬ

Этюды полезно, а часто и просто необходимо выполнять не только маслом, но и акварелью, которая приучает писать чище, прозрачнее по цвету, увереннее, и в работе над некоторыми мотивами незаменима.

Акварель — это живопись прозрачными водяными красками на бумаге. Если техника масляной живописи строится на применении в одной и той же работе и корпусных, и тонкослойных прописок, то акварель основана на использовании только *прозрачных* красочных слоев.

В чистой акварели недопустимо применение белил, так как они непрозрачны и мутят цвет красок. «Разбел» оттенков достигается наложением прозрачных слоев красок на белую бумагу: чем тоньше слой, тем сильнее просвечивает бумага и тем, следовательно, светлее оттенок цвета. Отсюда большая зависимость акварельных этюдов от качества бумаги и самих красок, от их прозрачности и чистоты цвета.

Бумага

Основанием для акварели служат лучшие сорта отбеленной бумаги — полуватман или ватман. Не годится бумага желтая или серая, а также очень гладкая, глянцевитая, с которой стекает краска. Нужна бумага белая, зернистая, хорошо проклеенная и достаточно плотная, чтобы на ней мазки не растекались, не сильно впитывались и в то же время могли смываться водой. Эти качества определяют пробными мазками краски. Выбрать хорошую бумагу для акварели помогает следующий прием: край листа подцепляют ногтем, немного отводят и отпускают; если при этом слышится резкий щелчок; значит бумага плотная, нормально проклеенная.

Однако это не значит, что рыхлая бумага совершенно непригодна для акварели. Когда вы приобретете опыт, то сможете интересно решать акварельные этюды и на бумаге для эскизных набросков, которую выпускают в специальных папках. В начале же занятий лучше брать белую и плотную бумагу.

Бывает, что и на пригодной для акварели бумаге мазки как бы сворачиваются. Такую бумагу перед работой промывают теплой водой, которая удалит следы жира, лишнюю проклейку, и краска будет ложиться равномерно.

Бумага имеет свойство коробиться от влаги. Это может затруднить исполнение этюда. Поэтому ее натягивают на специальный планшет (рис. 21).

Делается это очень просто. Возьмите лист бумаги шире и длиннее планшета на 5—6 см, наложите его на планшет и отогните края. Ваткой, обильно смоченной в воде и затем отжатой, равномерно протрите бумагу, не трогая отогнутых краев. Эти края смажьте столярным клеем, затем, равномерно натягивая, но не сильно (лист

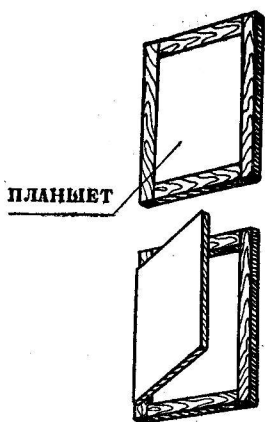


Рис. 21.

может лопнуть) и так, чтобы не было морщин, приклейте их к боковым граням планшета. Когда бумага высохнет, она равномерно натянется на планшет и не будет коробиться под кистью.

Приготовленная таким образом бумага особенно удобна для этюдов, так как планшет можно ставить на мольберт, переносить, а этюд исполнять различными приемами.

Бумагу натягивают и закрепляют и без клея на стираторах (см. рис. 21). Так и называют две рамки, входящие одна в другую и плотно пригнанные. Внутренняя рамка может быть обита фанерой, как планшет. На нее кладут лист бумаги, а внешней рамкой его обжимают и закрепляют.

Краски

Наша промышленность выпускает много акварельных красок, но так называемые «ученические» краски в плитках для художественной работы непригодны. Они мало прозрачны и после высыхания мутнеют. Для летних этюдов неудобны и краски в тубиках, они быстро твердеют.

Сравнительно лучше других краски в фарфоровых чашечках, выпускаемые Ленинградским заводом художественных красок (наборы «Ленинград» № 1, 2, 11 и 11а в коробке-палитре). Пригодны для живописи и краски «Медовые» московского завода «Красный художник», а также «Москва». Но и среди них попадаются краски (такие, как кобальт зеленый светлый), имеющие мутный цвет, мало прозрачные. Надо приобрести два-три набора и из них отобрать лучшие краски, пробуя их мазками на бумаге.

В набор «Ленинград» № 1 входят 24 краски: кадмий лимонный, кадмий желтый, охра светлая, сиена натуральная золотисто-желтая, кадмий оранжевый, охра красная, сиена жженая, железная красная, алая, крапак красный, кармин, крапак фиолетовый, ультрамарин, кобальт, голубая, изумрудная зеленая, перманент зеленый, травяная зеленая, умбра натуральная, марс коричневый, умбра жженая, сиена нейтральная черная.

Для начинающих живописцев даже удобнее более скромная палитра акварельных красок, например набор «Ленинград» № 2 из 16 цветов.

Краски в кюветах (баночках) могут загрязняться в смесях. Чтобы избежать этого, кисть опускайте в воду каждый раз, когда берете ею другую краску. После работы обязательно оботрите чистой мягкой тряпочкой все краски в кюветах, чтобы удалить сверху примеси других красок.

Краски из тубиков выдавливают на палитру горошинками при-

мерно в том же порядке, что и масляные, а тюбики немедленно заворачивают крышками, иначе краски в них быстро высохнут, станут почти нерастворимыми и не будут выдавливаться. Акварельные краски нужно хранить в прохладном месте, оберегать от лучей солнца.

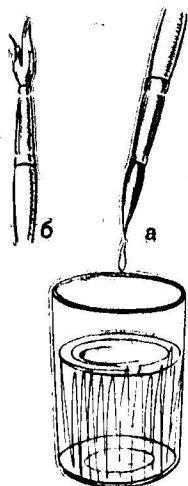
Палитра

В качестве палитры для смешивания акварельных красок может служить белая плоская тарелка или прямоугольный кусок стекла, окрашенный снизу белилами. Пробы смеси делают на отдельном листке бумаги, а потом наносят на этуод.

Кисти

В акварельной живописи применяются круглые беличьи или колонковые кисти. Они должны быть хорошо подобраны, чтобы во влажном состоянии не топорщились и имели острый конец (рис. 22, а). Для работы над этюдами среднего формата (в один-два тетрадных листа) берут кисти не менее 16-го или 18-го номера. Мелкие кисти не пригодны для обобщенной прописки формы. Основную детализировку можно провести и кистью № 16, если она имеет острый конец, но широкие мазки и заливки делают только крупными кистями. Мелкие (меньше 16-го номера) кисти наталкивают начинающего на преждевременную детализировку и затрудняют поиски основных цветовых отношений, дают суховатые, мало прозрачные мазки.

Акварельные краски, кисти, палитру и баночку для воды на занятия этюдами удобнее носить в специальном ящичке, похожем на этюдник для масляных красок, но более плоском. Можно также сшить сумку с отделениями для всех принадлежностей. Там же должна быть и тряпочка для вытирания кистей.



О технике акварели

Рис. 22.

Приемы составления смесей на палитре в акварели те же, что и в масляной живописи, но начинающим не рекомендуем вводить в смеси белила, иначе этюды будут испорчены. Искомые оттенки в акварельных этюдах получают так: на палитре смешивают две-три краски и переносят их в этюд или наносят прозрачный слой уже по высохшему красочному слою. Если, скажем, по желтому проложить мазок красной краски, то получится оранжевый цвет, прописка синей краской по желтой даст зеленый цвет и т. д.

Известно несколько технических приемов работы акварелью. Назовем три основных.

Способ отмывки. Первый этап работы заключается в прописке сильно разбавленными водой красками, передающими основные отношения цветových масс (пятен) натуры. Второй пропиской усиливают цвет полутонов, третьей в полную силу передают цвет теней и вводят детали. Каждый новый красочный слой наносят по просохшему слою. Освещенные выпуклости при этом оставляют незаписанными до третьей прописки, когда они слегка подсвечиваются в соответствии с оттенками бликов в натуре (блики всегда цветные).

При наложении одного слоя на другой учитывайте влияние нижележащих слоев на цвет новой прописки и используйте новые слои красок для получения необходимых оттенков. Края мазков можно смягчать влажной чистой кистью.

Не бойтесь текучести акварельных мазков, а учитесь ею управлять. Планшет можно приподнять, тогда подтек краски остановится, или осушенной кистью провести черту на пути подтека и этим ограничить мазок. Сухая кисть тоже «выпьет» излишек краски.

В текучести и слиянии мазков — прелесть акварельной техники, если кистью водит опытная рука.

Выгодно применять шероховатую бумагу, (по которой заливки получаются особенно сочными, так как между ее зернами скапливаются насыщенные и прозрачные слои краски.

Способ работы «по сырому». Раскрывая этюд в цвете, наносят каждый мазок рядом с предыдущим, пока тот еще не просох, захватывая немного соседний мазок, благодаря чему образуется мягкий переход. Этюд записывают быстро, стремясь закрыть весь лист до того, как подсохнут отдельные пятна.

Чтобы замедлить высыхание красочных пятен, желательно добавлять в стакан с водой несколько капель глицерина.

Другой способ работы «по сырому». Перед работой лист покрывают чистой водой и дают подвянуть. Пишут по еще влажному листу, благодаря чему получаются мягкие переходы оттенков. Если бумага натянута на стиратор, то поддерживать влажность листа поможет картон, сильно увлажненный и прижатый снизу.

Применяя смешанную технику, когда часть изображения прописывается отмывкой или первым способом «по сырому», а, например, небо с расплывчатыми легкими облачками или вода пишется по увлажненной бумаге. Можно также вливать один цвет в другой или ослаблять его прикосновением чистой полусухой кисти.

Следите, чтобы не появлялись непрозрачные, грязные по цвету пятна. Все неудачные участки живописи отмывайте чистой, сильно увлажненной кистью. Но учтите, что отмывка не всегда удается полностью, поэтому от акварелиста требуется точность и уверенность в работе, тщательная проверка смесей пробами на отдельном листе бумаги.

Если этюд несколько раздроблен в деталях и потерял свежесть, то его можно поправить, подставив под ровную струю воды. Излиш-

не утолщенные слои красок смоятся, оттенки обобщаются и смягчатся. Новой пропиской с учетом основных цветовых отношений этюду можно вернуть свежесть.

При использовании любого способа акварельной техники соблюдается единая для всех этюдов последовательность цветового решения «от общего к частному и опять к общему».

Как писать длительные этюды акварелью

Длительный этюд акварелью начинающему труднее написать в технике а-ля прима, даже если в ней уже удачно выполнялись кратковременные этюды. В этом случае, как известно, усложняются задачи колористического решения этюда.

В акварельных односеансных этюдах, выполненных в один прием, в одну прозрачную красочную прописку, часто ощущается недостаточная интенсивность красок. Слабый раствор красок, несмотря на правильно взятый цвет, передает как бы призрачный мираж, в котором предметы кажутся невесомыми и лишенными фактуры.

Когда таким способом изображается мотив, характерный воздушностью и нежностью колорита (туманное утро, туман в сумерки), то этюд, даже выполненный «по сырому», производит свежее впечатление. Но в этюдах натюрмортов, а впоследствии и в этюдах головы и фигуры человека у начинающих появляется стремление как-то насытить цвет. Обычно они прибегают к наслаиванию густых, непрозрачных мазков акварелью. Этим достигается в какой-то мере желательное уплотнение цвета, но только до той поры, пока вода не испарилась из краски. Чем больше высыхает этюд, тем заметнее тускнеет и гложнет цвет густых мазков.

Для достижения плотности цвета в акварели используют и другой прием: наносят краску на очень шероховатую с глубокими «луночками» между зернами бумагу, придав мольберту почти горизонтальное положение. Это дает уплотнение цвета, потому что краска, затекающая между зернами бумаги, насыщает и цвет, не лишая его, однако, чистоты, свежести и прозрачности.

Можно попробовать писать и на сильно тянущей влагу бумаге, но она все-таки не дает возможности длительно моделировать форму и раскрыть тончайшие градации светотени. Для длительных этюдов нужна более плотная бумага.

Работа над длительными акварельными этюдами условно распадается на несколько стадий. Здесь они приводятся для того, чтобы художник мог сознательно их придерживаться в соответствии с характером натуры и задачей этюда. Но не советуем всякий раз педантично членить границы и задачи этих этапов, а когда нужно, решительно переводить этюд с одной стадии в другую.

Первой стадией выполнения длительного этюда акварелью считается нанесение контура.

Если стоит задача передать объемную форму в среде, создать впечатление глубокого пространства на плоскости этюда, то контур

здесь будет играть вспомогательную роль только как средство построения формы. Если же акварелью собираются сделать плоскостное изображение, например связать орнаментальный узор с поверхностью стены в эскизе бордюра, то контур должен зрительно утвердить плоскость, определить строгость и ясность элементов орнамента. Контур должен быть четким и видимым до конца работы. Наносится он твердым графитом или даже пером с несмываемой тушью на прочную, плотную бумагу четкими линиями, которые выгодно несколько утолщать лишь там, где контур должен быть виден под темным цветом.

Строгий рисунок иногда необходим и в станковом этюде, если поставлена задача изображения сложной формы, которая требует детального и выверенного построения. Но при всей строгости рисунка контур здесь уже носит иной характер, чем в рисунке под орнамент. Линия должна строить объемную форму и служить основой для свободной лепки ее объема, а не сковывать кисть.

Указав место для мазка, вспомогательный контур должен «скрыться» даже под прозрачным слоем краски. Следовательно, рисунок под акварель должен быть очень легким и скупым на штрих. Лучше всего контур делать прямо кистью с сильно разведенной голубой краской, которая особенно хорошо перекрывается последующими прописками. Но кистью можно нарисовать элементы пейзажа, простые предметы натюрморта. Рисунок более сложных форм — головы или фигуры человека, интерьера и архитектурного пейзажа необходимо делать карандашом.

Чтобы не загрязнять лист многократными исправлениями и не повредить его карандашом или резинкой, лучше нарисовать модель на отдельном листе бумаги, изучая строение и характерные особенности формы, а на бумаге, приготовленной под акварель, сделать скупыми линиями более лаконичный и уверенный рисунок. При этом самые выпуклые части формы, первые планы постановки или мотива желательно передать более темными штрихами, как и тени на предметах, а удаленные — набросать тонкими легкими линиями. Этим уже в линейном изображении в какой-то мере будут переданы пространственные планы и намечены изгибы форм в тенях. Выполнив рисунок карандашом, лист нужно промыть водой, желательно даже мыльной, чтобы удалить жировые пятна и ослабить тона штрихов.

Места бликов, которые не надо на первых порах записывать цветом, можно очертить. Но лучше их закрыть резиновым клеем. Быстро засохнув, он защитит от окрашивания то место, где полагается быть блику, даже если писать широко. Когда выявляют блики, клей легко удаляется резинкой. Образовавшийся просвет остается лишь слегка пролессировать цветом, соответствующим данному блику.

Стадия нанесения контура под акварель органичнее сольется с началом работы цветом, если провести предварительную обобщенную прописку формы сразу кистью одной краской (причем не толь-

ко голубой, как говорилось, выше, а когда нужно и теплой). Но необходим опыт, чтобы правильно предугадать цвет под акварельную живопись.

Вторая стадия — выявление основных цветовых отношений и градаций светотени.

В отличие от этюда маслом акварель ведут не от темного к светлому, а от светлого к темному, если работают в технике постепенного усиления цветосилы акварельных прописок. Эта последовательность объясняется тем, что всегда имеется возможность путем лессировок утмить тот или иной цвет, а вот высветлить какой-либо участок этюда уже трудно. Поэтому чаще всего начинают с прописывания освещенных и вообще самых светлых мест по всему этюду, согласовывая их цветовые оттенки. Затем покрывают полутени сразу на всех предметах, также сравнивая их оттенки между собой и с цветом освещенных мест. Далее прописывают тени, то есть все более и более погашают тона от светлых к темным, насыщая цветом этюд.

Существует и другой способ, когда наносят собственные цвета по всей освещенной части предметов и сразу пишут тени, согласовывая свет и тень по цвету, а полутона и полутени наносят последующими прописками по этой первоначальной раскладке основных цветовых пятен.

Первый способ, таким образом, заключается в исполнении этюда от светотени к цвету, а во втором этюд ведут от цвета к светотени. Нанесение одного прозрачного слоя на другой, тоже прозрачный, создает в акварели богатую игру цвета, дает возможность проводить всевозможные лессировки.

Поскольку все красочные слои в акварели прозрачны, лессировки здесь смягчаются белым цветом бумаги и имеют особенно привлекательный, нежный и мягкий тон, иногда очень неожиданно получающийся даже в процессе письма а-ля прима. Поэтому лессировки в акварели применяются шире, чем в масляной живописи, — такова природа этого красочного материала.

Но и в акварели используется корпусное письмо. Усилив лессировками тени почти до необходимого тона, сразу же нужно поднять и звучность ранее слегка тронутых краской освещенных мест фона. Для этого наносят новые оттенки в освещенных участках, но не только «цветной водой», а и полусухой кистью. Этим приемом, не утрачивая прозрачности новых мазков, придают цвету большую плотность. Полусухая кисть касается только верхушек зерен бумаги, придавая тем самым некоторую фактурность освещенным местам в противовес воздушным обобщенным лессировкам в тени.

Если бумага очень шероховатая, на акварельную кисть берут много жидко разведенной краски и наносят не столько мазок, сколько каплю. Напомним, что в этом случае планшету лучше придавать почти горизонтальное положение.

Корпусность достигается также добавлением в смесь черной краски или белил. Но делать это надо осторожно. А начинающим

и вовсе не стоит пользоваться этим приемом, так как белила внесут в этюд мутно-грязный цвет.

Приемы письма чистой акварелью заключают в себе широкие возможности для решения живописных задач.

О мазке в акварели можно сказать то же, что говорилось об этом в беседе о масляной живописи: характер мазка помогает лепить форму и передает особенности почерка художника, его воодушевленность и энергию. В акварели можно достигать тончайших переходов от оттенка к оттенку, сливая мазки, нанося их «по мокрому» или вливая краску в уже положенный мазок. Можно наносить и мазки-пятна с четкими краями, напоминающие цветные камешки мозаики. В этом случае планшет тоже приподнимают, чтобы краска не растекалась. Этим обеспечивается четкость мазков, которые как бы гранят объемную форму.

Прелесть акварели придают и свободные «подтеки» краски, а как управлять ими, вы уже знаете. К сожалению, некоторые очень боятся подобных «подтеков» и, вместо того чтобы учиться «управлять» ими, пишут полусухой кистью, как бы растушевывая краску и тем самым засушивая этюд.

Умелое пользование кистью помогает также передать изгибы поверхности округлых предметов у «краев» их формы, то есть тонко прописать и касания.

Сливая чистой полусухой кистью мазки, только что нанесенные по форме и по тону, достигают мягкого перехода, расплывчатого «контура», передающего округлый изгиб поверхности формы. Можно между этими мазками влить и переходный оттенок, если он увиден в натуре. Контраст цвета предмета и цвета ближайшего к нему участка фона, как известно, очень важно наблюдать и передавать.

Конечными стадиями акварельного этюда (как и любого) считают детализовку и завершающее обобщение.

Необходимые детали вводятся в процессе моделировки формы более тонкими кистями, чем велась обобщенная лепка объемов. Поэтому в работе над длительными этюдами надо уже пользоваться не одной-двумя кистями № 16—24, а набором акварельных кистей.

Детализация — очень ответственный этап в работе над этюдом. Деталь надо органически связать с той формой, которой она принадлежит, по цветовому оттенку, светосиле и пропорциям. Следите, чтобы не получилось пестроты. Думайте, какие детали необходимо передать, а какие лучше опустить, как не имеющие важного значения, не придающие этюду большой характерности. Все это необходимо взвесить, чтобы детализирующие мазки положить уверенно, точно и свежо.

Соблюдать правила нанесения прозрачных мазков на этой стадии особенно важно. Нередко, пользуясь тонкими кистями, неопытные художники наносят детали в виде линий и штрихов густой краской, которая, высыхая, приобретает мутный и глухой тон, вырывающийся из общего акварельного тона.

Завершающее обобщение ведется широкими лессировками, с основным предназначенными для ослабления яркости тех мест, которые должны отступить на дальний план, для обобщения фона и, наоборот, для усиления цвета выпуклостей первых планов, наиболее сочных и ярких в натуре.

Если в процессе детализовки этюд приобрел несколько «замученный» вид и был слишком перегружен наслоениями красок, например в тенях, то перед завершающими прописками его лучше отмыть. Для этого этюд подносят на планшете под водопроводный кран и весь заливают водой. Если надо отмыть только часть этюда, то действуют широкой, сильно увлажненной кистью. Затем решительными прописками в манере а-ля прима смело оживляют этюд, воскрешая первое, наиболее яркое впечатление от природы.

Применяется также способ обобщения, который усиливает цветовой фон этюда в целом. Если для мотива, например, характерно преобладание теплых тонов, то завершающее обобщение можно провести, закрывая его тонким красочным слоем соответствующего оттенка, а затем делая акцентирующие удары в наиболее красочных местах. Но делать это нельзя механически, не опираясь на технический опыт и, главное, на глубокое понимание колористического решения этюда.

ГУАШЬ, ТЕМПЕРА И ПАСТЕЛЬ.

Увлекаясь в основном масляной живописью, самодеятельные художники пренебрегают гуашью, темперой, редко пробуют работать пастелью. Между тем в этих красках таятся большие творческие возможности. Многие художники могли бы «найти себя», работая этими материалами. И в технике гуаши или пастели есть свои привлекательные особенности.

Гуашь

Гуашь — клеевая краска. Она содержит в качестве связующего вещества клей, а следовательно, растворима в воде. Поэтому гуашью пишут в основном на бумаге или на картоне, как акварелью. Но в отличие от последней гуашь обладает сильной укрывистостью, непрозрачна. И техника живописи гуашью строится на приемах пастозного письма, корпусной лепки формы. Здесь невозможна лессировка, хотя нижележащие слои красок в некоторой степени влияют на цвет верхних слоев, ослабляя их яркость.

Гуашевые краски по высыхании светлеют примерно раза в четыре. Это создает известные трудности в работе, особенно в этюдах с природы. Однако привыкнуть к этому можно, усвоив некоторые приемы. Один из них — составление колеров, хотя этот способ редко теперь применяется в масляной живописи и совершенно недопустим в акварели. Сначала делают красочные наброски мотива,

чтобы разобраться в основных цветовых отношениях, характерных для него. Выявив основные три-четыре цветовых пятна, составляют для них колеры. Этюд раскрывают, пользуясь этими колерами. К ним постепенно добавляют оттенки, обусловленные влиянием освещения и цветовых контрастов (как и в акварели).

Для колеров надо иметь десяток стеклянных или фарфоровых баночек. Первая прописка ведется жидко разведенной краской. Рекомендуется эту прописку отмывать водой под краном, как и акварель, для объединения оттенков. После высыхания этого своеобразного подмалевка пишут гуашью пастозно. Но очень толстые мазки или слишком сложные наслоения гуашевых красок могут осыпаться и трескаться.

Не допускайте «лужиц» на красочном слое, они дают пятна, ореолы, которые трудно удалить даже выскребыванием.

Вписывание оттенков производится по первому влажному слою или по вполне высохшему. Последний прием менее пригоден в декоративных работах.

Гуашь широко применяется в декоративных работах благодаря тому, что дает плотные и бархатистые тона. Но надо уметь покрывать гуашью большие плоскости планшетов под шрифтовые работы или под орнаментацию. Для этого гуашевую краску выкладывают в широкую миску и разводят водой до необходимой густоты. Если брать краску из банки, то одни мазки будут гуще других и ровного красочного слоя не получится.

Краской равномерной густоты широкой кистью покрывают лист бумаги, предварительно натянутой на планшет и слегка увлажненной. Наносят размашистые мазки полосой к полосе, не проводя по уже закрытому краской месту, работая очень быстро. Лист необходимо закрыть за один раз, так как перекрывание обязательно вызовет подтеки, растворяя связующее (клей) в уже подвинувшем слое краски. Подобные широкие тонировки гуашью в декоративных работах можно получать также специальными краскопультами или пульверизаторами, дающими особую бархатистую и чуть зернистую фактуру.

Если нужно получить очень яркое пятно, то лучше наносить краску в один слой по белой бумаге. Иногда в оформительских работах место, которое хотят покрыть самым звучным цветом, заклеивают бумагой. Клей берут резиновый, он не пропускает влагу и легко стирается резинкой. По заклеенному месту можно свободно проходить широкой кистью, прописывая окружающие участки плаката или стенда, а затем, сняв трафарет, сделать по чистому участку бумаги самые сочные удары цветом в один слой.

Иногда гуашь комбинируют с акварелью, используя ее в целях уплотнения цвета наиболее ярких планов (смешанная техника). Широко используют гуашь в работе над эскизами театральных декораций, в книжной графике и иллюстрациях.

Темпера

Темперами называют краски, в состав которых в качестве связующих вводятся различного рода эмульсии.

По своим свойствам и составу они занимают промежуточное положение между клеевыми и масляными красками. Современная фабричная темпера в качестве связующего содержит масляно-казеиновую эмульсию.

Следовательно, темперные краски можно разбавлять водой и писать ими на бумаге или по картону, холсту, загрунтованному эмульсионным грунтом, как масляными красками. Темперой можно выполнить панно на плотном полотне или на незагрунтованном холсте. Но такие работы не отличаются долговечностью, так как эмульсия слабо связывает живописный слой с основанием.

Темпера широко применялась до появления масляных красок. О ней вновь вспомнили в конце XIX века, когда обнаружили различные пороки в картинах, выполненных маслом. Темпера имеет несомненные достоинства перед масляной техникой. Особой системы письма темпера не требует. Пишут ею довольно пастозно. Но лучше всего сочетать фактурные акценты с тонкослойными прописками. Порядок нанесения слоев темперы на прочность живописи не влияет, поэтому живописец имеет полную свободу в работе.

Красочная палитра темперы богаче масляных красок, так как связующее темперы — эмульсия — позволяет использовать такие пигменты, которые не применимы с маслом.

Неплохие темперные краски можно изготовить самим. Для приготовления яично-масляной эмульсии берут 4 яйца (удаляют только пленки желтков), столько же по объему масла (4 скорлупки) и вдвое больше воды (8 скорлупок). Все это выливают в стеклянную банку и перемешивают до получения однородной массы — эмульсии, которую стирают с сухим пигментом.

В последнее время в продаже появилась поливинилацетатная темпера (на синтетическом связующем) — краска быстро сохнущая и несмываемая, но при письме ведущая себя, как акварель.

Основное преимущество темперы — в мягких и своеобразных по фактуре живописных цветовых переходах и мазках, в которых широкие заливки сочетаются со штриховкой или графичным контурированием форм. Это можно видеть не только в станковой, но и в монументальной живописи.

В росписи темпера прекрасно увязывается с плоскостью стены и своим бархатистым тоном, матовостью утверждает эту плоскость. Произведения, выполненные темперой, хорошо смотрятся в тех условиях освещения, в которых масляные картины выглядят очень невыгодно.

Основанием для станковой темперной живописи служат бумага, картон, плотная ткань. Грунтовка, как правило, не требуется, а не-

обходима лишь одна проклейка, чтобы основа меньше стягивала связующее и не изменяла тон красок. Для проклеивания бумаги употребляют: снятое молоко, жидкий раствор казеина с добавлением нашатыря, разжиженные яичные, казеиновые эмульсии, скипидарные лаки. Эти же материалы годятся и для грунтовки картона и полотна.

Пригодны для темперы и эмульсионные грунты, применяемые в масляной живописи. Темперную живопись, которую собираются выдержать в светлых тонах, ведут по белым грунтам или по проклеенной белой бумаге (многие сорта бумаги достаточно проклеены в фабричных условиях и пригодны к работе без дополнительной проклейки).

Сначала раскрывают этюд в цвете, для чего широко и жидко прописывают все части изображения. Затем постепенно вводят пастозную лепку формы, причем и здесь художник свободен в выборе приемов нанесения корпусных мазков. Если же прописку начать сразу пастозно, то в случае перетемпления тонов колорит этюда трудно будет высветлить. К тому же темперные краски быстро высыхают и впоследствии не растворяются, поэтому уточнить их оттенки повторными прописками не всегда удается. В темперных этюдах наиболее ярки и звонки по цвету те участки, которые прописаны по чистой бумаге за один прием (то же, что и в гуаши).

После высыхания темпера приобретает приятную матовость и бархатистость, что в станковой живописи очень выгодно для передачи воздушной среды, а в оформительских работах помогает увязать изображение с плоскостью стены, стенда и т. п. Темперные краски, высыхая, светлеют и дают гамму более светлую, чем в масляной живописи.

Иногда картины, написанные темперой, покрывают лаком, который углубляет тона и способствует лучшей сохранности живописи, но лишает ее матовости.

Как уже сказано, темперные краски очень быстро высыхают. Чтобы преодолеть неподвижность темперы, пишут, как правило, за один прием. Но можно работать по сырому холсту, лишенному проклеек и постоянно увлажняемому с обратной стороны в течение всего времени работы над этюдом.

Кисти для масляной живописи — плоские и круглые, щетинные и колонковые — пригодны и для темперы. Но желательно их волос удлинить. Сделать это просто: металлический черенок нагревают над свечой или горящей спичкой, в результате расплавляется канифоль, которая скрепляет связку волос с черенком; слегка потянув за щетину, удлиняют волос кисти, остывший черенок и затвердевшая канифоль снова закрепят щетину.

Если накоплен известный опыт в пользовании масляными и акварельными красками и усвоены основные принципы живописи, то самодеятельные художники легко овладеют и техникой темперы.

Пастель

Под таким названием продаются наборы различных по цвету карандашей, обернутых бумагой. Для их изготовления применяют пигменты — сухие порошки, которые входят и в состав акварельных и клеевых красок. Связующими веществами пастели являются гуммиарабик, декстрин, сахар, раствор солода, молоко.

Оттенки пастельной палитры имеются в готовом виде: путем смеси разных пигментов и наполнителей (мела, белил) изготавливаются карандаши самых разнообразных цветов, а в пределах каждого цвета — всевозможных оттенков.

Художник, рисующий пастелью, имеет перед собой как бы палитру с готовыми смесями различного цвета, из которых надо подбирать нужные оттенки для изображения природы.

В этюде смешение пастельных оттенков, как правило, не делается, так как пастель является кроющим материалом и при наложении одного штриха на другой преимущественно виден цвет только верхнего слоя. Но при наложении различных по оттенку штрихов создается впечатление цвета, который является как бы суммой этих оттенков (так называемое оптическое смешение). Правда, возможно и прямое смешение — растирание штрихов разного цвета пальцем непосредственно на этюде. Однако этим нельзя увлекаться во избежание затертости и однообразной «туманной» тушевки.

Хотя пастелью создаются живописные произведения, отличающиеся мягкостью и тонкостью колорита, техника их исполнения ближе к рисунку. На листы серой, очень шероховатой бумаги наносят различные оттенки карандашами соответствующего цвета. Иногда штрихи просто растирают пальцем, а иногда и оставляют в расчете на то, что если на них смотреть издали, они сольются в общий цветовой тон.

Если нет серой шероховатой бумаги, нейтральный тон которой помогает «собрать» цветовой строй пастельного рисунка, то ее можно приготовить самому. Для этого берут полуватман или обычную рисовальную бумагу, картон и грунтуют. Грунт составляют из мучного клейстера или казеина, серой краски с примесью умбры, белил и толченой пемзы и наносят широкой кистью.

Можно под пастель подготовить и белую бумагу, для чего ее сначала проклеивают мучным клейстером и тут же посыпают толченой пемзой. Излишек пемзы стряхивают до высыхания проклейки. Получается шероховатая бумага, хорошо принимающая на себя пастельные штрихи и мазки.

Поскольку пастель пачкается, этюды надо хранить под стеклом или фиксировать. Но фиксирование изменяет приятный мягкий тон и даже структуру пастели, превращая ее как бы в темпера, покрытую лаком. Поэтому лучше всего накладывать законченную работу на паспарту, сверху прижимать стеклом и окантовывать.

АППЛИКАЦИЯ

Полезно знать и такие виды техники, которые почти не используются в станковой живописи, но играют большую роль в работе художников-оформителей. Одну из подобных техник — аппликацию — мы и рассмотрим. Полезно о ней узнать и тем художникам, которые преимущественно увлекаются станковой живописью и графикой. В наше время каждый художник может быть привлечен к наглядной агитации и оформительской работе. Кроме того, каждому интересно попробовать иные методы решения изобразительной плоскости, кроме ставших ему привычными.

Аппликация по своей природе больше соответствует задачам изображения на плоскости и плоскостно-декоративному решению, чем даже техника гуаши или темперы.

Аппликация — это наклейка или нашивка на цветной или белый, серый, черный фон вырезок из цветной бумаги (а также и из лоскутов ткани, наждачной шкурки разного оттенка и других материалов). В принципе это близко мозаике, а также технике моркетри — инкрустации из шпона разных пород дерева. Во всех этих техниках главная особенность — это утверждение плоскости, на которой делается изображение.

Попытки сделать аппликацию или моркетри «под живопись» себя не оправдали и породили массу безвкусных работ.

С особенностями техники аппликации и плоскостным решением изображения в этой технике легче всего познакомиться, если попробовать вырезать одну-две простейших фигуры из черной бумаги и расположить их на белом прямоугольном листе. Если вы обладаете элементарным композиционным чутьем, то немедленно начнете передвигать эти черные силуэты по листу, пока не почувствуете и не увидите, что достигнуто определенное равновесие между ними и площадью фона, между форматом листа и характером очертаний фигур и их взаимным расположением.

То, что получится в результате поисков композиции, не будет иллюзией глубокого пространства, наоборот, плоские фигуры лягут на плоский же лист и составят, если компоновка удачная, некое единство с ним. Но это и не будет плоским, как чертеж, изображением, ибо контраст между черными силуэтами и белым фоном создаст эффект «отступающих» и «выступающих» форм.

В зависимости от своего масштаба по отношению к площади фона черные силуэты могут казаться ближе, чем белый фон, или выглядеть углублениями в нем. Но, повторяем, если это соотношение гармонично, уравновешено и отвечает другим законам композиции, то не будет впечатления «прорыва» листа или «выпрыгивания» силуэтов из него. Все ляжет в плоскости листа и станет с нею единым декоративным изображением, композицией.

В подобной технике можно сделать и вполне конкретные изображения фигурных сценок, пейзажа, натюрморта, но их построение все-таки должно сильно отличаться от объемно-пространственного

изображения. Именно потому, что здесь все подчинено плоскости, невозможно изобразить многие ракурсы фигур, направленные в пространство или вызывающие «загораживание» одних крупных и важных частей фигуры другими, одних фигур другими. Например, попробуйте вырезать силуэт человека, лежащего прямо головой или ногами к вам. Или попытайтесь вырезать в одном силуэте две фигуры, когда одна из них выглядывает из-за другой. Получится нелепость.

Ясно, что и изображение простых предметов натюрморта в технике аппликации не должно копировать натурную постановку натюрморта, ибо эта постановка так или иначе подчинена пространственному расположению входящих в нее предметов. Многое здесь основывается именно на загораживании одних форм другими, светотени и пр. А в плоскостном изображении эти приемы не применимы. Более того, и сами силуэты в аппликации в какой-то мере стилизуются, перерабатываются, как стилизуются реальные очертания растительности или предметов в орнаментах и узорах.

Разобравшись в принципе композиции черно-белой аппликации, переходите к цветной, подбирая оттенки фона и вырезок в той или иной гамме. Эта задача будет выполнена лучше, если использовать вырезки из старых репродукций, плакатов, куски которых, окрашенные в несколько прогонов многокрасочной печати, имеют часто сложные и тонкие оттенки. Обычная цветная бумага окрашивается в один прогон, и поэтому имеет «открытый» и нередко резкий цвет, который трудно привести в гармоничное сочетание с другими не менее резкими цветами гладкоокрашенной бумаги. Вырезки из такой бумаги пригодятся для вкраплин, вставок и монтаж более тонких по цвету вырезок.

Вырезать куски материала для аппликаций нужно не строго по силуэту изображаемой фигуры, наклеивать тоже не обязательно «заподлицо», а «внакладку», по-разному используя сочетания оттенков и очертаний самих кусков бумаги. Все это находят, предварительно раскладывая и komponуя вырезки без клея, передвигая куски разноцветной бумаги по листу, заменяя одни вырезки другими, и т. д.

Точный карандашный контур для выклейки делать не советуем. Он будет сковывать вас, заставляя подчиняться заранее намеченному контуру, который не может быть точно найденным, ибо одно дело карандашный линейный узор, другое — узор, насыщенный цветом. Введение даже двух-трех красок потребует изменения пропорций и расположения силуэтов. Работу в цвете надо задумывать и вести сразу в цвете!

Этому правилу надо следовать и в поисках композиции плакатов, лозунгов, стенгазет, стендов и других видов работ, выполняемых оформителями.

Сначала лучше вырезать плашки (прямоугольники), имеющие длину и ширину, равную длине и высоте строк текста, площади других элементов композиции. Затем путем передвижки и монтажа

этих плашек найти композиционное решение задуманной работы на плоскости, сразу подбирая и цветовые сочетания всех ее элементов, и пропорции, ритмические чередования этих элементов.

Когда основной поиск общей композиции завершён, легче вписать шрифт в заданные плашками места, выдерживая его в цвете и тональной насыщенности, определенной этими плашками и общим цветовым строем работы.

Белый тон бумаги, если он оставлен в качестве фона или крупных пятен, очень активен, сильно воздействует на восприятие цветных элементов композиции. Поэтому лучше начинать работу на цветных, но не очень ярких, нейтральных по оттенкам фонах. Это

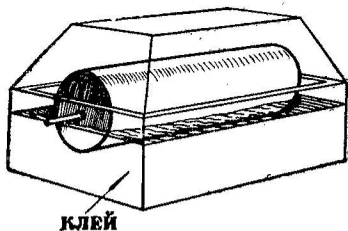


Рис. 23.

условие облегчит «овладение плоскостью». Но по мере накопления опыта и развития художественного вкуса надо пробовать силы и в самых «рискованных» решениях. Нерожданность сочетаний красок и форм, изобретательность композиции и оригинальность замысла — неотъемлемые и непрменные качества декоративной работы.

Дальнейшее обогащение техники аппликации подведет и к проблеме светотенсового изображения на плоскости. Кажущаяся простой, эта техника выдвинет все новые и новые постоянно усложняющиеся изобразительные задачи.

Окончательно найденные вырезки наклеиваются казеиновым клеем или декстрином. Не рекомендуем пользоваться «жидким стеклом» и другими видами канцелярских клеев, от которых желтеет бумага или проступают белесые подтеки. Наносить клей на обратную сторону вырезанных кусков бумаги для аппликаций удобнее не кистью, а валиком, который закреплен на оси в небольшой ванночке с клеем (рис. 23).

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ОФОРМИТЕЛЬСКИХ РАБОТ И ДЕКОРАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

Вы уже познакомились с техникой гуаши, темперы и аппликации, знаете приемы отмывки акварелью, работы пером и тушью.

Начинающие оформители почему-то работают акварелью даже тогда, когда пишут шрифты. Выполнять же шрифтовые работы лучше гуашью, а не акварелью, которая не имеет достаточной укрывистости, растекается и не поддается ретуши шрифта. Ретушь, то есть окончательную обводку букв для наибольшей точности их очертаний, четкости и красоты, делают белилами. Правда, к таким приемам чаще прибегают оформители книг, но не вредно их знать и начинающим «шрифтовикам», чтобы и с помощью ретуши они учились рисовать буквы, писать их сразу кистью. Со временем станет меньше неточностей в начертании шрифтов и появится умение почти без ретуши писать гуашью плакаты и заголовки в стенгазетах и на стендах.

Шрифты пишут тонкими и более толстыми колонковыми или в крайнем случае беличьими кистями, обязательно имеющими заостренный конец. Используют и рейсфедеры, которые заправляют гуашевыми красками кистью, не допуская при этом подтеков краски. Линии рейсфедером проводят по линейке, имеющей скос. Но обводка контура шрифта рейсфедером с последующей его заливкой краской не даст возможности выработать таких хороших навыков шрифтовки, «крепкую» руку, как упражнения с кистью, поэтому лучше испытать неизбежные на первых порах неудачи и огорчения в рисовании шрифтов кистью, но зато овладеть способами исполнения самых красивых и пластичных шрифтов, какими являются рисованные, а не вычерченные.

Шрифты лозунгов на кумаче выполняют широкими щетинными кистями и даже флейцами (рис. 24). Некоторые оформители любят укорачивать для этого длину щетины. Но делать это на-

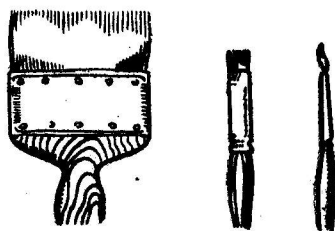


Рис. 24.

до отнюдь не обрезкой волоса! Нагрейте металлическую втулку кисти над пламенем спички или свечи, пока расплавится канифоль, склеивающая внутренний конец щетины (волоса), и вдвиньте ее внутрь втулки настолько, насколько нужно укоротить кисть. Когда остывшая канифоль опять закрепит щетину, кистью можно работать. Обрезанный волос дает борозды, «рваные» края мазков.

На скорую руку выполняют шрифты плакатными (рис. 25, а) и особыми трубчатыми перьями для чертежных шрифтов (рис. 25, б). Но начинающим оформителям вообще недопустимо работа наспех, ибо нетребовательность к своей работе, укоренившись, испортит вкус. Лучше использовать «карандаши оформителя»

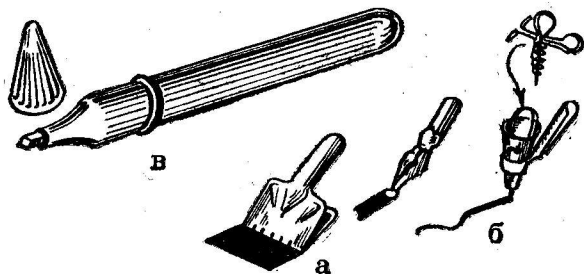


Рис. 25.

и «плакары», в некотором отношении напоминающие фломастеры с фетровыми стержнями, но не имеющие пружин внутри, столь важных для выполнения рисунков «живой линией» (рис. 25, в). Они уже есть в продаже вместе со специальной краской для заправки.

Но если под шрифт сделан цветной фон гуашевыми или темперными красками, то и шрифты по нему надо писать теми же красками. Ни в коем случае не годится тут и тушь, которая после высыхания обязательно отшелушится.

Цветная тушь, очень популярная у начинающих, особенно при так называемом «набрызге», является виновницей грубой и пестрой раскрашенности стенгазет, объявлений и других работ. Надо быть очень опытным мастером, чтобы подчинить красивому цветовому решению резкий «химический» цвет туши и блеск заливок ею.

Требует большого вкуса и работа «светящимися» плакатными красками, особенно красной и оранжевой.

Основания для выполнения оформительских работ выбираются в зависимости от местных условий и возможностей, характера заказа и его будущего использования. Кумач, холсты и бязь используются для транспарантов и стендов, натянутых на подрамники. Кроме гуаши и темперы, по ним можно писать шрифты и смесь просеянного мела или зубного порошка и жидкого столярного (можно и малярного) клея. Пропорции того и другого находят

опытным путем, так как разные сорта мела и порошка требуют разного количества клея.

Масляными красками работают по фанере, которую надо хорошо протереть разогретым маслом, на стекле, а также и на таких новых материалах, как древесноволокнистые и стружечные плиты, оргалит. На последних с успехом работают и самыми употребимыми в оформлении красками — гуашью и темперой. Нередко на стены монтируют накладные шрифты и декоративные планки, вырезанные из пенопласта и поролона, из высококачественной фанеры или из того же оргалита-картона.

Оправдывает себя и использование деревянных реек, гнутых труб и полосок жести, различных других подручных материалов, но, конечно, при условии соблюдения основных принципов декоративного решения, которым чужд шаблон, повторение избитых, прискуживших приемов оформления. Только леностью воображения можно объяснить механическое использование и приемов, и «модных» материалов. А между тем сколько местных материалов, традиционных приемов художественных промыслов, культивируемых в народе, оформители не используют.

Поэтому наш разговор о материалах хочется закончить не длинным перечнем еще не названных акрилатных, пластмассовых и только что выпущенных промышленностью новинок — цветной и муаровой фольги, а советом повнимательнее относиться к еще не использованным резервам выразительности, скрытым в местных и традиционных материалах.

Посетив крупные общегосударственные и международные выставки, самодеятельный художник может быть ошеломлен эффектами светотехники, теле- и кинокадров, цветных и стереоскопических диапозитивов, полиэкрана и только-только появившейся голографии с ее методами преобразования световых волн на основе новейших достижений современной физики. Но вдумчивый анализ увиденного должен убедить в одном, что только высокое мастерство и безукоризненный вкус способны преобразовать весь этот мощный арсенал оформительских средств современности в художественное целое. Ну, а вкус и мастерство художника-декоратора даст ему возможность и скромными средствами достигать не менее современных и высокохудожественных решений, разница только в масштабе работы. Поэтому выбор техник, материалов и приемов надо соразмерять с назначением и масштабом оформительских работ в каждом отдельном случае, со своими возможностями и способностями.

Декоративно-оформительское искусство связано с большими затратами на приобретение красок, различных материалов и на столярные, подсобные, слесарные и даже отделочные, малярные работы. Если заказчики располагают средствами или если оформлением вы систематически занимаетесь сами, то рационально обзавестись такими приборами, как аэрографы, краскораспылители и краскопульты, которые облегчают труд художника, одновременно

помогая ему повысить качество красочного покрытия стендов и декоративных рисунков, изображений экспонатов. Аэрографы, дающие возможность равномерно покрывать большие плоскости красками в один или несколько тонов, а также «рисовать» светотеневым способом или с помощью трафарета, работают на дорогостоящих и громоздких компрессорах. Попытки использовать автомобильный или какой-либо другой насос переменного действия не дают такого результата. Поэтому от краскораспылителей, действующих на сжатом воздухе, выгодно отличается электрический пистолет-распылитель «Ореол» напряжением в 220 вольт, имеющий внутри корпуса электровибратор, который и приводит в действие миниатюрный насос, засасывающий и с силой выбрасывающий через сопло краску. «Факел распыла» краски из сопла можно регулировать специальным винтом.

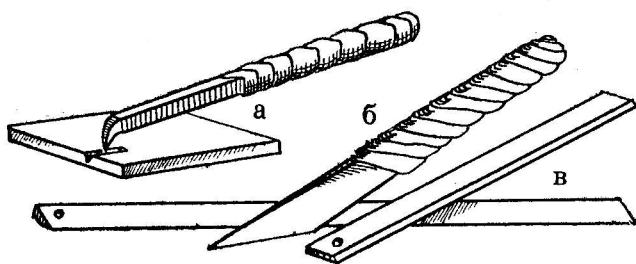


Рис. 26.

Самый дешевый электрокраскораспылитель выпускает завод «Гидрометрприбор» (г. Сафоново Смоленской обл.) по типу ЭВКБ (тоже на 220 вольт). Но «рисовать» им нельзя, прибор годен только для покрытия плоскостей различной площади ровным красочным слоем. Тем, кто знает, как трудно закрасить основание под декоративные работы флейцами, хорошо послужат и краскопульты. Продаются они в магазинах хозяйваров или высылаются наложенным платежом и по заказам центральной базой Союзпосылторга.

Гораздо труднее приобрести резак для оргстекла и пенопласта, поэтому оформителям, использующим эти материалы в своей работе, придется самим изготовлять такие несложные, казалось бы, но не освоенные промышленностью инструменты из остро заточенных напильников (рис. 26, а) или из сапожных ножей и отработанных слесарных пилок (рис. 26, б). Для резки оргстекла и акрилата надо также иметь метровую толстую железную линейку с одним скошенным краем (рис. 26, в).

Другие инструменты, а также приемы работы, материалы и способы их использования, изобретают сами оформители по мере накопления опыта и приспособления к местным условиям.

В последние годы расширился круг любителей гравюры, желающих усвоить основы техники разных ее материалов и видов.

Занятия гравюрой имеют и особенности методического плана, так как в этом виде изобразительного искусства свойства разных систем решения плоскости, о которых уже шла речь, выражены с присущей графике четкостью и определенностью.

А ведь на первый взгляд средства графики кажутся крайне скудными: черное, белое и серое; штрих, точка, линия или сплошное черное (белое) пятно. Но именно черно-белое изображение, в которое мастера гравюры вкладывают большую силу выразительности, показывает, что искусство — не копия природы, не копия окружающего нас мира. Это второй мир — духовный, отображающий наше чувство действительности и внутреннее «я» художника. Мастер моделирует, но не дублирует мир, окружающий его, и берется за изображение не с целью «воспроизведения» реальности и только, но в силу необходимости, непреодолимой потребности выразить свой замысел, переполнившие душу чувства, волнующие ум мысли.

Для интересующихся техникой изображения гравюра любопытна еще и тем, что ясно показывает, каким языком «мир внешний» выражается в «вещи художественной».

Разнообразные художественные решения гравюры объединяют острое внимание художников к проблеме построения и раскрытия изобразительной плоскости. В каждой мастерской гравюре, особенно в современной, отличающейся, как известно, особой «открытостью» графических средств, видно, что изображение глубокого пространства, объемных форм предметов, стоящих вблизи и вдали, подчинено и принадлежит плоскости листа.

Иными словами, изображение пространства не имеет ничего общего с иллюзорной передачей его в панорамах или натуралистической живописи. Одновременно высокохудожественная гравюра показывает и разницу между «плоским» изображением и «плоскостным» решением пространства. Организуя плоскость, график тем не менее показывает, «что ближе, что дальше». Говоря это, мы не случайно упоминали термин «художественное решение», подчеркивали, что речь идет о мастерской высокохудожественной гравюре. Не следует заблуждаться, что сама по себе техника гравюры, свойства материала помогут начинающему с легкостью решить проблему изображения на плоскости и выбрать свой подход к ней.

Овладение материалом, творческое усвоение приемов, а не копирование где-то подхваченных «приемчиков», так же необходимы в технике гравюры, как и в любом виде изобразительного искусства, и требуют не меньших усилий и большого дарования. И так же, как в живописи надо иметь способности, так и в графике необходимы особая склонность, интуиция и «чувство материала». Приглушение этого чувства, попытки создать иллюзию природы или механически перенести чужие приемы неминуемо приводят к раз-

рушению плоскости гравюры, лишают ее органической цельности и искренности.

Коротко расскажем о технике гравюры и приемах работы в этом виде изобразительного искусства.

Способ «прямого перевода»

Переход от станкового тонального рисунка к гравюре в разных техниках облегчается и подготавливается в результате работы способом, получившим условное название «прямой перевод».

Выполнив ряд набросков и ясно представив композицию рисунка, который мыслится в виде изображения, созданного воздушными пятнами тона и линиями, можно не прибегать к тушевке рисунка карандашом. Стекло покрывают очень тонким слоем типографской краски (для начала черной). На это стекло кладут лист чистой бумаги. Хорошо иметь слабо проклеенную бумагу, но годится и обычная рисовальная (мелованная, офсетная и т. д.), предварительно слегка увлажненная мокрой ваткой и высушенная в стопке других листов. Далее на лист накладывается рисунок изображением вверх, прикрывается все калькой. Линии рисунка, видимые через прозрачную кальку, оттискивают, проводя по ним острием карандаша, остро отточенной палочкой, концом кисти и т. д. Но делают это не механически, не просто копируя контуры, как для выпиливания и вышивания, а с учетом своего замысла. Еще не видя готовый оттиск, график должен представить себе, что получится на нем. Линейный рисунок он дополняет пятнами тона, делая нажим, мазок косточкой или прямо пальцем там, где хочет получить оттиск краски.

Попробуйте сделать такую работу. Закончив «прямой перевод» рисунка, посмотрите, какой оттиск получился на листе, лежавшем на окрашенной поверхности стекла. Допускаем, что вас не удовлетворит ни первый, ни десятый пробный оттиск, но с каждым разом умение представить то, что хотите получить, будет развиваться, а с ним придет «сноровка» и в исполнении очерков и «нажимов», согласно замыслу композиции.

Монотипия

Название этого способа указывает на то, что будет получено только один оттиск (монос — по-гречески один). Но особая прелесть его заставляет художников идти и на такое жесткое условие техники.

Особенность монотипии — мягкость переходов тонов, оттенков цвета и общей цветовой гаммы. Бумага может быть увлажнена и использована для оттиска в подвянувшем состоянии. Тогда получится изображение, напоминающее акварель. Оттиск на сухой, но слабо проклеенной бумаге больше похож на масляную живопись.

Задумывать можно как одноцветное, так и многоцветное реше-

ние, но для начала остановимся на тональном (черной или коричневой краской).

Применяется в этой технике как офсетно-литографская краска, разведенная слабой олифой, так и обычная масляная в тубах. Краска наносится на доску, предварительно протертую олифой, которая высыхает медленно, поэтому и наносить краску на доску можно без особой спешки. Но все же помните, чем быстрее выполняется работа, тем свежее получится оттиск.

Марлевым тампоном или пальцем наносят в первую очередь тонкие слои прозрачных красок, а затем на темные места более густые краски, замешанные на густой олифе. Доску с краской помещают в зажим уголков (см. далее *рис. 35*) и прикрывают листом бумаги, на которой собираются получить изображение. Делая оттиски косточкой (рукояткой зубной щетки, гребешком), учтите, что места с самыми темными тонами оттискивают при очень слабом нажиме на бумагу.

Этим способом по мере овладения им можно получать и многоцветные оттиски, выполняя на доске изображение разными красками в задуманной гамме.

Учтите, что смешивать краски надо только на палитре, так как замес на печатной доске приводит к грязи в оттиске.

Способ «зернистый слой на лаке»

Своеобразный эффектный переход от рисунка кистью, от гризайли к гравюре предложил художник А. Коренцов. Приготавливают хорошо промешанную смесь черного нитролака (или бесцветного, окрашенного в черный цвет примесью краски) с мелко просеянным речным песком или наждаком и наносят на доску (на пластину дюрала, деревянную доску, картон или кальку, наклеенную на картон) кистью в темных местах изображения более или менее густым слоем. Градации тона получаются самые разнообразные — от густо-черного до прозрачного. Могут быть видны следы кисти, которой, где надо, наносят мазки, линии, штрихи. Зернистая смесь лака и песка дает изображение, помогающее ясно представить результат в оттиске. Высохшее изображение можно скоблить, как для исправления рисунка (после чего опять покрыть лаком), так и для получения дополнительного эффекта штриховки.

На окончательно выполненную и высохшую доску валиком накатывают краску (как это делать, прочтите ниже), а затем получают оттиск уже известным вам способом. Таким же образом можно получить в дальнейшем и цветной оттиск.

Линогравюра

Материал для этой техники (линолеум) можно достать в любом хозяйственном магазине или домах, подлежащих сносу или капитальному ремонту.

Желательно выбирать линолеум толщиной в 5, в крайнем случае до 2,5 мм, без рисунка. Линолеум (старый и новый) предварительно шлифуют морской пемзой (кусок распилить пополам и тереть одну половинку о другую, пока они не станут гладкими

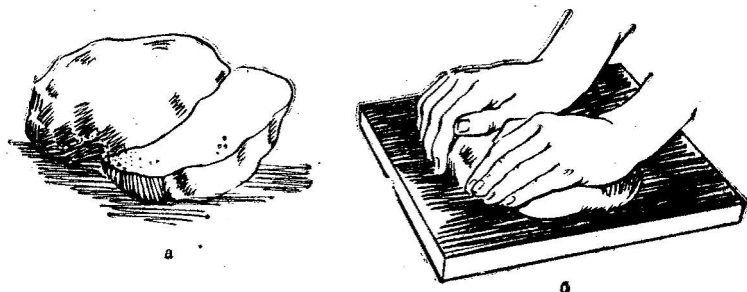


Рис. 27.

(рис. 27, а). Это обеспечивает хорошую шлифовку (рис. 27, б) линолеума. Потом его наклеивают на доску или фанеру, чтобы он не коробился (рис. 28). Если предполагается гравюра более 50 см по длинной стороне, то материал на доску не набивают, а чтобы удобнее было резать по широкой плоскости листа, его даже свешивают частично со стола.



Рис. 28.

Основным инструментом для гравирования по линолеуму является угловая стамеска (рис. 29), которая должна быть сделана из хорошей стали и обязательно иметь внутри конусного углубления острый угол (рис. 29, а), иначе резец не даст тонкую, как волос, стружку. Для мелких клише нужна стамеска длиной в 9 см вместе с ручкой для упора.

Обыкновенный перочинный нож, заточенный на угловое острие (рис. 30, б) тоже послужит для выемки белых мест в линолеуме или для получения тонких штрихов в тоновой гравюре.

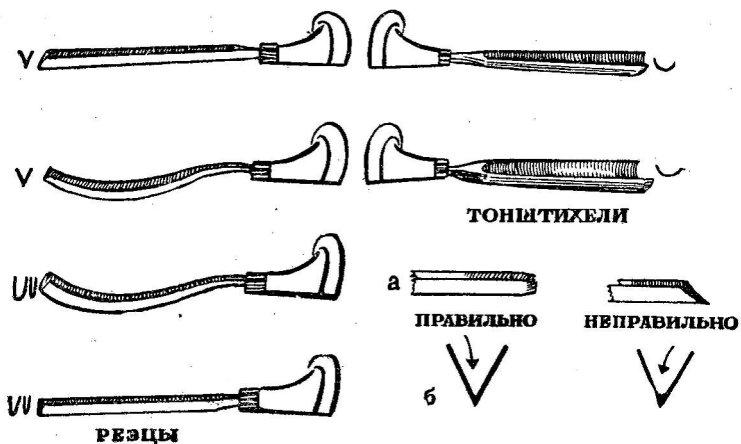


Рис. 29.

Из зонтичных спиц можно сделать резцы различного профиля и тонштихели (см. рис. 29). Полукруглые стамески-тонштихели предназначены для выемки белых мест, а резцами-штихелями делают линии разной толщины. Трудность изготовления штихелей из зонтичных спиц в основном связана с процессом закалки. Тут легко перекалить или недокалить. Поучитесь закалывать резцы у опытного кузнеца или слесаря, а придать им остроугольную форму сможете сами отбивкой спицы, туго закрепленной на напильнике (см. рис. 31).

Еще необходимо непременно научиться затачивать резцы. Для этого важно привыкнуть держать локоть выше и неподвижно, а водить только кистью к себе и обратно, плотно прижав резец к камню. При этом надо следить, чтобы его поверхность стачивалась ровно (см. рис. 30, а). Точат на камнях, называемых фашиг и эльштейн (так и спрашивайте их в магазинах), смоченных смесью машинного масла и скипидара или керосина.

Наконец, нужна еще кожаная или холщовая подушка, набитая песком. Ее легко сделать, сшив два круга каждый диаметром в 18 см. Сшитый круглый мешок выворачивают, набивают до отказа песком, а отверстие зашива-

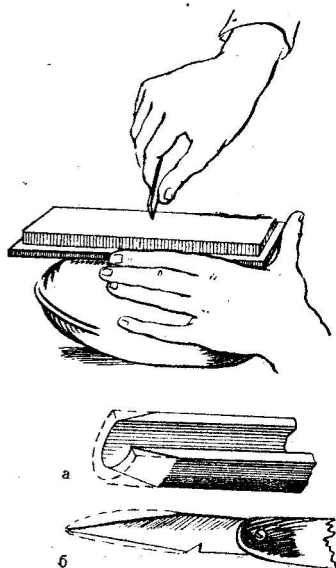


Рис. 30.

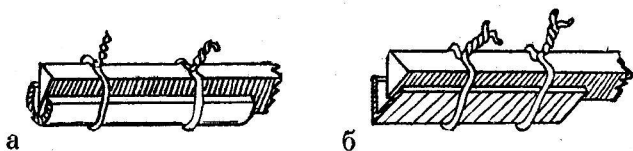


Рис. 31.

ют. Готовую подушку разравнивают доской. Она нужна для того, чтобы обеспечить резку чистых полукруглых и плавно изогнутых линий (рис. 32, а).

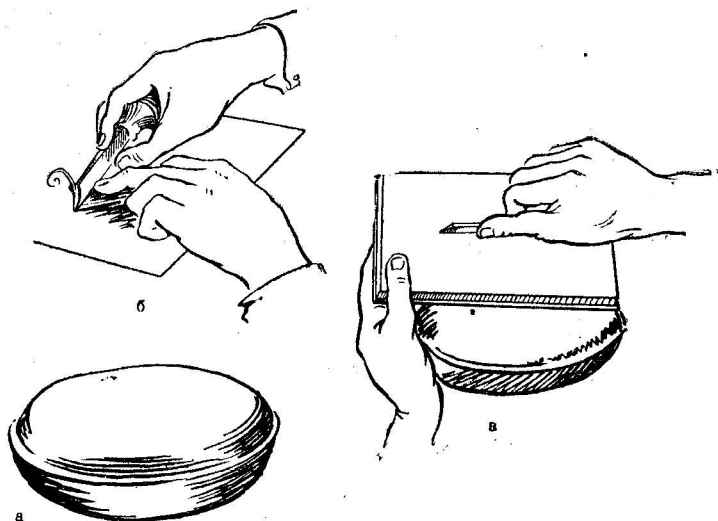


Рис. 32.

Запомните, как это делается. На подушку кладут доску с набитым линолеумом и к нему прижимают правой рукой острие резца. При этом рука с резцом должна оставаться неподвижной, только усиливая или ослабляя нажим на резец, отчего линия меняет свою толщину, а изгиб ее достигается благодаря поворотам доски на подушке левой рукой. Ручка резца упирается в ладонь между указательным и большим пальцами. Прямые штрихи наносят от себя вперед, слегка влево. Чтобы конец инструмента не срывался, он опирается на палец левой руки (см. рис. 32, б), который также помогает выдерживать нужное направление штриха.

Когда делают гравюру большого размера, где тонкость штриховки не так важна и решение более декоративно, берут стамеску с длинной ручкой и держат ее так, чтобы можно было наносить

длинные и широкие линии, а преодолевать сопротивление материала с меньшим усилием.

Всему этому можно научиться, тренируясь и проводя прямые и полукруглые линии, штрихи разной тональности, разного характера (рис. 33). Сидеть надо прямо, а руки держать на весу.

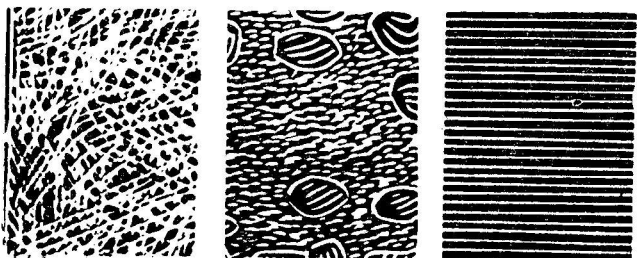


Рис. 33.

Печатание с готовых клише требует большого навыка, а также основательного изучения свойств красок, приемов получения хорошего наката краски на клише и оттисков с доски. В последнем, если вы делали оттиски указанными выше двумя способами, уже есть практика, а вот раскатку краски для линогравюры надо изучить.

Делают раскатку сначала по стеклу (рис. 34, а) валиком (купите в магазине фотопринадлежностей или сделайте сами из куска резиновой трубки, натянутой на круглую палку-скалку (рис. 34, в),

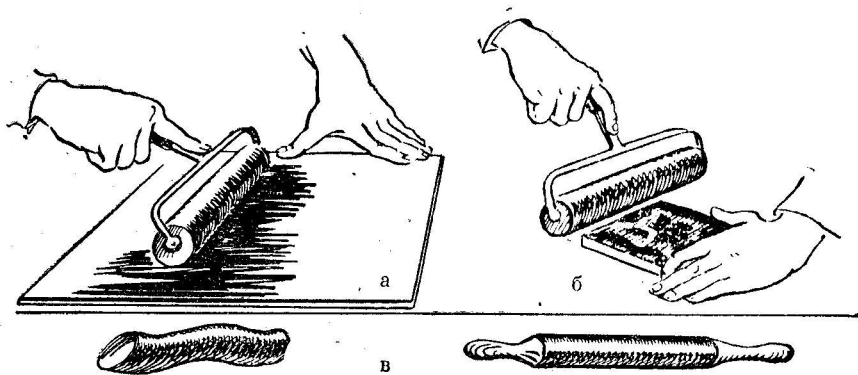


Рис. 34.

на который краску кладут ножом равномерно, тонким слоем. Делают это для равномерности красочного слоя и для проверки, не попали ли в краску «пенка» от засохшей пленки и какая-либо нежелательная примесь. Затем берут готовое клише и тем же валиком

накатывают краску на линолеум, равномерно двигая валик от себя и к себе, а доску придерживая за два нижних угла (см. рис. 34, б). Ни в коем случае при этом нельзя «возить» валик по награвированному линолеуму, иначе краска попадет в бороздки штрихов, «завалит» гравюру.

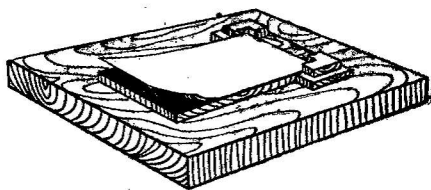


Рис. 35.

Убедившись, что краска накатана равномерно и тонким, нежирным слоем, берут бумагу и накладывают на клише (рис. 35), легко приглаживают рукой. Затем протирают бумагу воском и еще раз косточкой через тонкий лист картона, который натерт графитом и будет оставлять на бумаге отпечаток во всех выпуклых местах. Этим можно контролировать себя и следить, вся ли поверхность гравюры протерта косточкой. Когда протерты все выпуклые штрихи и крупные площади пятен, равномерно снимают бумагу с угла, слегка потягивая ее к себе (рис. 36). Если отпечаток или отдельные

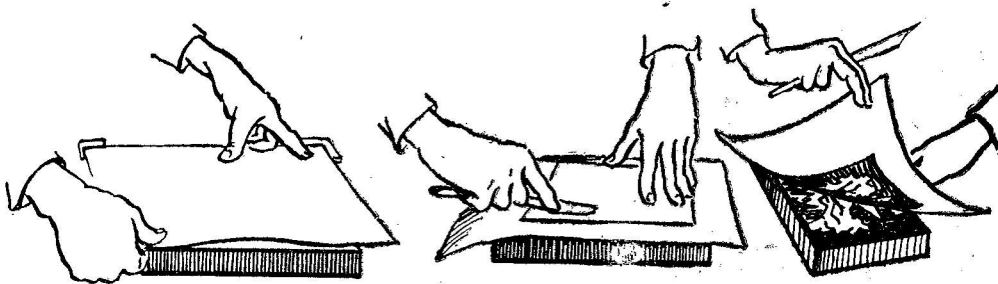


Рис. 36.

его места недостаточно черны, то на клише или на какой-то участок подкатывают валиком еще краску. Если краски излишек и получаются жирные утолщенные штрихи, то ножом (шпательем) надо снять краску со стекла, сильно на него нажимая и прижимая к стеклу правой рукой.

Более подробные сведения о технике гравюры найдете в специальных руководствах, но сказанного вполне достаточно для начала занятий. Многие узнаете из собственного опыта, так как каждый начинающий гравёр по-своему прирабатывается к технике и материалам, находит свои приемы и способы работы.

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА

Чтобы вести занятия живописью и графикой без помех, с настроением, в обстановке творческой сосредоточенности, необходимо иметь если не мастерскую, то оборудованный рабочий уголок.

Лучше всего выбрать место у северного или северо-восточного окна, тогда на протяжении всего дня условия освещения модели и холста не будут резко меняться. Ровное рассеянное освещение очень удобно для работы.

Но не у всех самодеятельных художников имеется возможность заниматься у северного окна, да и нельзя неизменно ставить натуру только в условиях рассеянного освещения. Если придется работать у южного и юго-западного окна, то на время, когда в комнату падают слепящие солнечные лучи, мешающие писать, можно завешивать окно подсиненными белыми занавесками, калькой или отодвигать мольберт и натуру в глубь комнаты.

В тех случаях, когда задумаете писать натюрморт в контрастном солнечном освещении, холст поставьте на хорошо освещенное место, но так, чтобы на него не падали прямые лучи света. Нельзя писать в полутьме ярко освещенную натуру: глаза устанут от постоянного резкого перехода от света к полутьме.

Первое правило выбора места для занятий: освещенность холста (или рисунка) не должна резко отличаться от освещенности натуры. Второе правило: свет на холст (или рисунок) должен падать обязательно слева. Рискованно писать против света: пострадает зрение. Если свет идет справа, то рука рисующего отбрасывает тень на холст, создавая помехи в работе.

Стены комнаты желательно выкрасить в светло-серый цвет, а потолок — в белый. Рабочий уголок должен быть достаточно просторным, чтобы имелась возможность ставить натюрморты и располагаться от них на расстоянии, *равном двум-трем наибольшим измерениям натуры, то есть так, чтобы можно было охватывать взглядом всю постановку в целом.* Это необходимо для целостного восприятия изображения натюрморта.

Не каждый самодеятельный художник может выбрать столь

обширное помещение для занятий, чтобы в нем можно было ставить и живую модель (рисовать фигуру человека необходимо с такого расстояния, с какого ее можно окинуть взглядом в целом). Поэтому, всегда имея при себе альбом, больше занимайтесь набросками и зарисовками фигуры человека на улице, на производстве, в спортивных залах и дома за обычными занятиями. А в своем рабочем уголке ограничьтесь постановкой моделей для рисунка головы, располагаясь для этого на расстоянии не менее полутора-двух метров от натурщика.

Художник должен наблюдать в целом не только натуру, но и свою работу. А это значит, что надо находиться перед этюдом или рисунком *не ближе, чем на расстоянии вытянутой руки*. Кроме того, надо *почаще отходить от работы и рассматривать ее издали*, проверяя впечатление, которое она производит, и сопоставляя изображение и натуру. Это помогает лучше сравнивать, а следовательно, вернее передавать пропорции, тональные и цветовые отношения.

Нельзя рисовать только в альбоме. Надо обеспечить условия

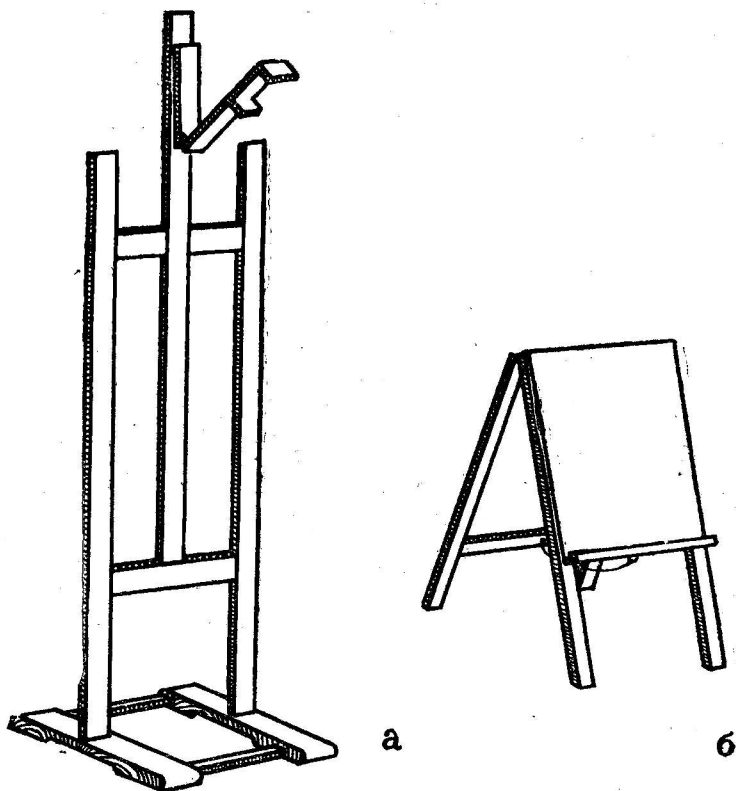


Рис. 37.

и для рисования сидя и стоя. Поэтому к началу серьезных занятий живописью и рисунком обзаведитесь станками, на которых можно было бы закрепить холст или лист бумаги. Такой станок называют *мольбертом*. На *рис. 37, а* показано устройство наиболее распространенных типов мольбертов, настольно простых, что они не требуют пояснений. Сделать подобные мольберты нетрудно каждому, кто мало-мальски владеет рубанком и пилой.

Укажем примерные размеры первого из них: высота основных стоек 150 см, толщина около 4 см при ширине до 9 см, ширина мольберта около 60 см. Средняя вертикальная рейка, на которой вверх и вниз движется хомутик, имеет длину 120 см, толщину 2—2,5 см при ширине до 9 см. К хомутику на петле прикрепляется планка с выступами, которая опускается на подрамник и держит его с креном вперед. Наклон холста выбирайте такой, чтобы его плоскость была строго перпендикулярна лучу зрения художника.

Для рисования удобен *планшет*, показанный на *рис. 37, б*. Высота его примерно 120 см, ширина 45—50 см. Снизу прибивается рейка с закраиной, которая служит удобной полочкой для карандашей, резинки, угля. Откидные ножки крепятся на петлях. Фанера на планшет наклеивается и закрепляется мелкими гвоздями, которые забиваются аккуратно, так, чтобы не повредить ровную поверхность, на которой кнопками или клеем прикрепляется лист бумаги. Рейки делают из хорошо просушенной древесины сосны или бука. Они не должны иметь выпадающих сучков. Хорошо выструганные

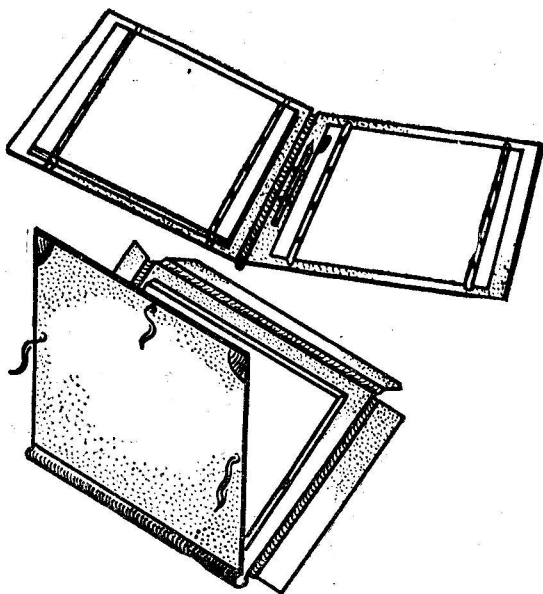


Рис. 38.

рейки надо шкурить до и после сборки, а готовый мольберт покрыть светлым лаком для мебели, чтобы легче было содержать его в чистоте.

Заботьтесь, чтобы все, что окружает вас на занятиях, было красивым и удобным.

Для хранения и переноса красок, кистей, палитры обязательно приобретите или сделайте *эюдник* и коробку для гуашевых красок. Для занятий набросками удобны *альбомы* с футлярами для карандашей (рис. 38).

Натюрморты, которые собираетесь писать один сеанс, можно ставить на обычном столе. Но если предстоит писать несколько сеансов, надо сгруппировать предметы в таком месте, где их не сдвинут домочадцы. Удобно иметь отдельную *подставку для натюрмортов* (рис. 39) высотой 70—80 см, а можно сделать и подвесную доску (рис. 40). На всякий случай место каждого предмета на подставке, а тем более на столе в конце сеанса очерчивайте мелом.

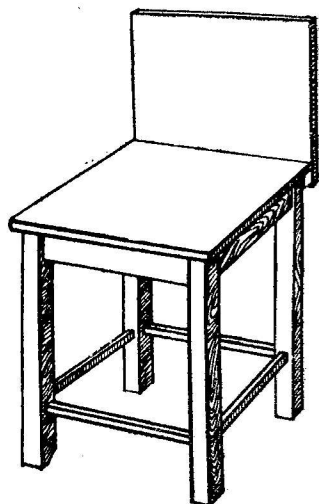


Рис. 39.

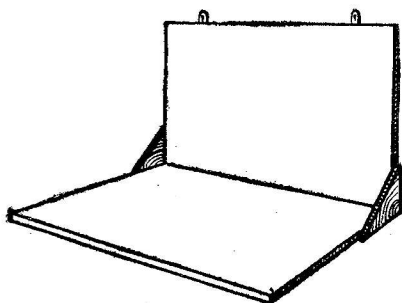


Рис. 40.

Для занятий рисунком вначале наиболее выгодно искусственное освещение, так как сильный направленный свет лампы создает контрастную светотень, которая выразительнее выявляет форму модели. Положение лампы можно менять, создавая разнообразные условия освещения натуры. Но при этом следите, чтобы свет лампы ни в коем случае не падал вам в глаза и примерно одинаково освещал как натуру, так и рисунок. Для этого лучше всего взять отдельную лампу, переносную (рис. 41) или подвесную с закрылками на абажуре (рис. 42).

Бывает, что на натуру падает свет от лампы, висящей в общей комнате. Чтобы этого не было, свой уголок отгородите от этого све-

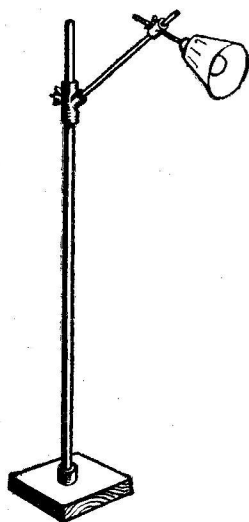


Рис. 41.

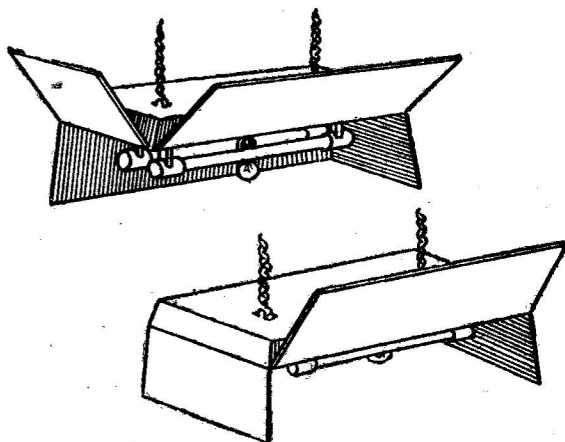


Рис. 42.

та. Натуру и рисунок важно освещать одним источником света, иначе светотень «расплывается», усложняются условия для рисования.

Живописью нельзя заниматься при искусственном освещении, так как желтые лучи электролампы меняют оттенки красок на палитре и на холсте. Синий цвет, например, темнеет, желтый светлеет, теряет интенсивность. В этюде, написанном при лампе, светлые планы оказываются как бы пожелтевшими, темные — пересиненными, резкими по цвету.

По вечерам можно писать только гризайлью (костью жженой или умброй с белилами). Этот способ развивает умение лепить форму кистью, находить светосильные отношения и полезен по многим другим соображениям.

Однако самодеятельным художникам, живущим на Крайнем Севере, где полярная ночь длится несколько месяцев в году, приходится все-таки заниматься живописью при электрическом свете. Им желательно приобрести люминесцентные лампы дневного или теплого света и оборудовать софиты (светильники) из двух-трех таких ламп в комбинации с обычной лампой накаливания в 75—100 свечей. Примерная конструкция софитов показана на рис. 42.

Очень хорошо, если самодеятельные художники объединятся для занятий в группы и добьются комнаты под мастерскую в местном клубе или на предприятии. Это позволит лучше оборудовать рабочие места для занятий, а также, что особенно важно, создать условия для обмена опытом и взаимопомощи.

ПРИСПОСОБЛЕНИЯ ДЛЯ ЗАНЯТИЙ НА ОТКРЫТОМ ВОЗДУХЕ

Занятия летом надо чаще вести на пленэре. Да и в другое время года художники сочетают работу в мастерской с регулярными выездами на этюды. Ведь во многих сюжетных картинах, портретах, не говоря уже о пейзаже, а также натюрмортах, изображение природы имеет большое значение.

Вы уже знаете, что при выборе места для пленэрного этюда важно найти выгодную для композиции пейзажа точку зрения. Тут же надо позаботиться и о том, чтобы яркий солнечный свет или рефлексы от неба, зеленой кроны дерева не падали на холст. Иначе их цветовые оттенки, окрашивая холст то в голубовато-серебристый, то в золотистый или зеленоватый цвет, а то покрывая его разноцветными пятнами, крайне затруднят поиски цветовых отношений. Слепяще яркий свет солнечных лучей, прямо падающих на холст, не только утомляет глаза художника, но и, как правило, приводит к неудаче в работе над этюдом. Когда принесете домой этюд, написанный на ярком свете, то окажется, что он получился каким-то резким и в то же время обесцвеченным, не передающим той солнечности мотива, ради которой упорно трудились.

Этюд и палитра должны обязательно находиться в тени, то есть примерно в таких же условиях мягкости рассеянного освещения, в каких потом обыкновенно и смотрят произведения живописи.

Вот почему выезжают на этюды со специальным зонтом (рис. 43), который ставят так, чтобы он притенил этюд и палитру в руках художника. Если нет зонта, можно самим сделать складной навес. Сверху обтяните его белым полотном, а снизу обейте подкладкой из черного репса, сатина. В крайнем случае, если не имеете ни того, ни другого, выбирайте место в тени от постройки, дерева, но поверните этюдник так, чтобы на него не падали рефлексы от этих объектов, солнечные пятна и пр., или сделайте экран-навес из листа белой бумаги, газеты.

Для удобства работы на пленэре необходим и специальный переносный (на ремне) ящик для красок и палитры — *этюдник* (рис. 44). Без него совершенно невозможно писать на пленэре. Если этюдник поставить на колени или на какое-либо возвышение, то он может заменить и мольберт (но только для небольших по размерам этюдов. В этом случае хорошо иметь *складной стульчик* (рис. 45).

В последние годы в значительном количестве выпускаются *этюдники, скомбинированные с треножником* (рис. 46). Подобные «комбайны», как их называют художники, одновременно служат и мольбертом, и ящиком для красок, кистей и чем-то вроде столика, на котором можно расположить акварельные краски и принадлежности, а вместо холста поставить планшет с листом бумаги и заниматься акварельной живописью. Фабрика Художественного фонда

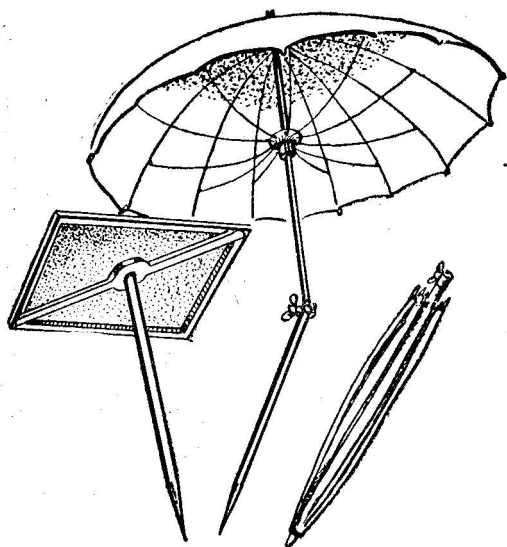


Рис. 43.

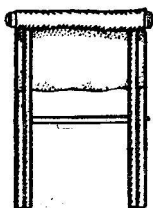


Рис. 45.

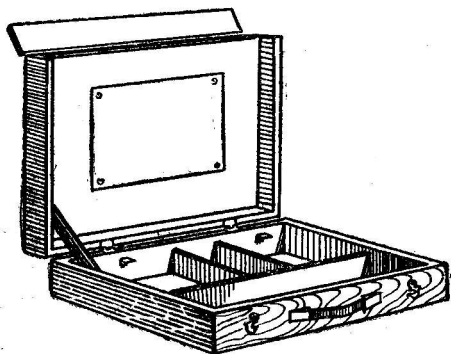


Рис. 44.

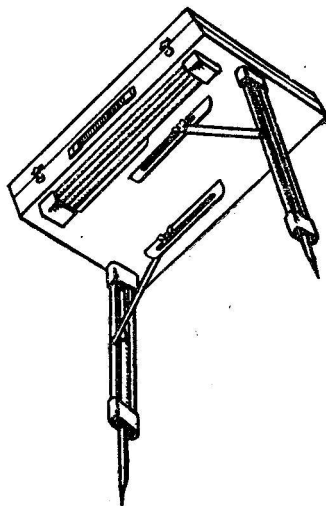


Рис. 46.

изготавливает два типа «комбайнов», отличающихся друг от друга в основном размерами, и этюдники, привинчивающиеся к треножнику — складному мольберту. Ящики меньшего размера, конечно, легче, но все же универсальнее большой «комбайн» (53×39,5 см). За ним можно работать и в мастерской, как за столом или у мольберта.

Если у вас уже есть этюдник, то к нему можно прикрепить складную *деревянную подставку* (рис. 47). Под небольшие этюдни-

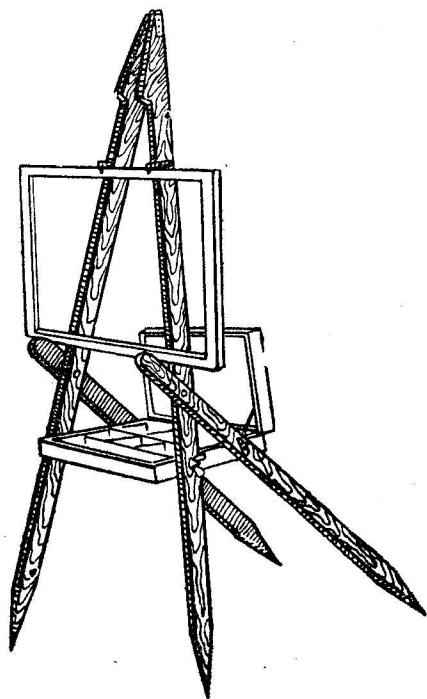


Рис. 47.

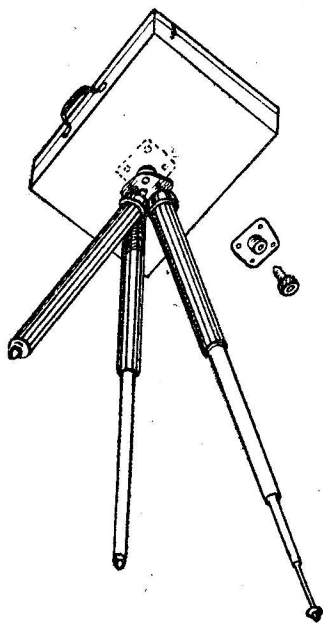


Рис. 48.

ки можно привинчивать и складной штатив, обычно используемый для фотографирования с большой выдержкой (рис. 48). Для этого в днище этюдника вклейте небольшую дощечку, в нее вмонтируйте втулку для штатива. Подобные втулки имеются внизу фотоаппарата, их можно приобрести или заказать в мастерских по ремонту бытовых приборов.

В дальнейшем вам пригодится и другой вид этюдника — маленький, облегченный ящичек с отверстием для пальца и выдвижной палитрой (рис. 49). Этот этюдник держат в руке, как показано, когда пишут небольшие этюды-нашлепки, фиксируя мимолетное со-

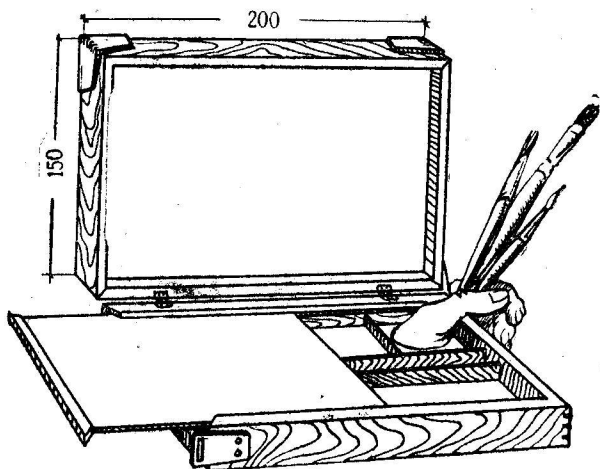


Рис. 49.

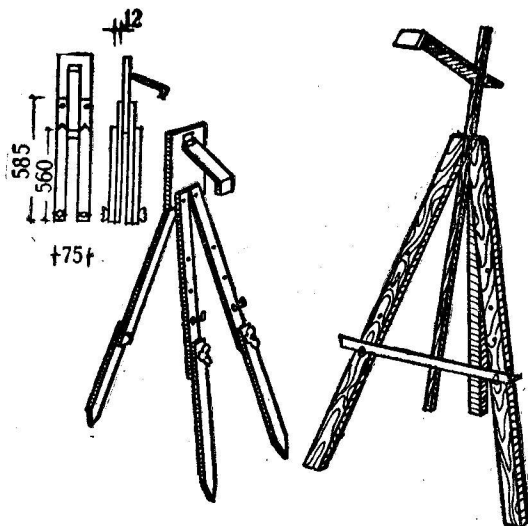


Рис. 50.

стояние природы. Он очень легкий и портативный, его хорошо всегда иметь при себе, чтобы не упустить неожиданно обнаруженные мотивы и писать повсюду.

Для небольших этюдов достаточно тех красок, которые заранее выдавлены на палитру. Надо только взять про запас средний тюбик белил да два-три наполовину использованных тюбика других красок, которые у вас особенно в ходу.

Не забудьте захватить на этюды бумагу и тряпку для кистей, которые должны быть чистыми всегда. Часто грязные кисти искажают цвет в этюде нерадивого живописца.

Если не обзавелись «комбайном», то вам потребуется складной мольберт (рис. 50), на который ставится холст. У мольберта можно работать и сидя, и стоя, а значит, иметь возможность изображать пейзажи с высоким и низким горизонтом, разнообразить их композицию.

Все эти приспособления можно сделать и самому, о чем надо позаботиться заранее, до начала летних занятий. Они пригодятся и для работы в помещении.

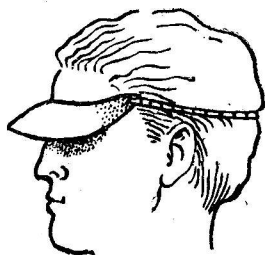


Рис. 51.

Для защиты глаз от яркого света, мешающего наблюдать тонкие цветовые оттенки, рекомендуем сделать *козырек* из картона, обтянутого холстом (рис. 51). Наконец, учтите, яркое платье, белая рубашка на художнике тоже могут отбрасывать на этюд нежелательные рефлексы. Поэтому удобнее работать в одежде серого или защитного цвета.

Любителям акварельных этюдов рекомендуем приобрести этюдник с пластмассовой палитрой и другими принадлежностями, отвечающими требованиям техники акварели.

На этюды непременно надо брать карандаш и альбом, в котором будете делать наброски вариантов композиции будущего этюда, чтобы затем выбрать наиболее выгодное расположение пейзажного мотива на холсте. Альбом пригодится и для зарисовок деталей мотива с целью более конкретного изучения их формы, а также для попутных набросков тех мотивов, которые не успеете написать, для набросков фигур людей, работающих в поле, для зарисовок животных в пейзаже.

Для успешной работы дома и на природе *надо заблаговременно запастись материалом для рисунка и живописи*. Достаточный запас грунтованного холста разного типа, картона, разных сортов бумаги дает возможность выбрать в нужный момент наиболее подходящие материалы и форматы для этюдов и рисунков. Кроме того, грунтованный холст и картон, как вы уже знаете, важно выдержать, хорошо просушить. А для гравюр хорошо иметь всегда увлажненную бумагу в стопках, типографскую краску разного тона и цвета, отшлифованный линолеум и заточенные резцы, воск, олифу разной густоты, бензин или денатурат для чистки досок. Не приходится говорить о необходимости иметь полный набор красок и кистей, к которым уже привыкли на своей палитре и в работе.

По мере расходования материала его запас постоянно пополняйте и держите свой арсенал «в полной боевой готовности». Вот тогда не будет неожиданностей и досадных помех в работе.

Законченные рисунки, выполненные графитными карандашами и особенно углем, требуют бережного хранения и нередко специального закрепления (фиксирования). Графит растушевывается от трения листов бумаги, пачкается. Лучше всего хранить рисунки под стеклом, в папках, чтобы бумага не желтела от света. В крайнем случае можно переложить каждый рисунок листом чистой бумаги (желательно папиросной или калькой) и завязать в плотную папку из картона с закрывками, защищающими рисунки от пыли. Хранят ее в вертикальном положении, чтобы графит не переходил с одного листа на другой.

Ценные рисунки, проработанные сангиной или соусом, необходимо искусственно закреплять.

Фиксативы

Обезжиренное отстоянное молоко может служить неплохим закрепителем, так как фактически это раствор натурального казеина. Молоко немного разбавляют водой и в таком виде или с добавлением чайной ложки сахара на стакан используют как фиксатив для графитных и угольных рисунков.

Желатиновый фиксатив составляют из двух частей желатина, растворенного в 100 частях воды с добавлением 10—30 процентов денатурата или винного спирта. Этим составом особенно хорошо закреплять угольные рисунки.

Имеются рецепты спиртовых фиксативов. Простейший из них — раствор канифоли в денатурате или чистом спирте.

Любой из этих фиксативов наносят на горизонтально положенный рисунок с помощью пульверизатора. При этом следят, чтобы на поверхности не образовались капли раствора (при появлении их быстро снимают промокашкой), которые могут вызвать искажение изображения. Равномерно покрыв фиксативом рисунок, дают ему просохнуть. Если он сразу не закрепился и пачкает, еще раз проводят фиксирование тем же приемом. Пульверизатор можно заменить щеткой и сеточкой в деревянной оправе. Проводя щеткой, слегка смоченной в фиксативе, по сетке, получают ровное разбрызгивание состава по поверхности рисунка (рис. 52).

Есть еще один способ фиксирования угольных рисунков. Бумагу предварительно проклеивают раствором желатина, высушивают и затем по ней выполняют рисунок углем. Если бумагу с изображением подержать над паром кипящей воды, то клей растворится и свяжет угольные штрихи с бумагой.

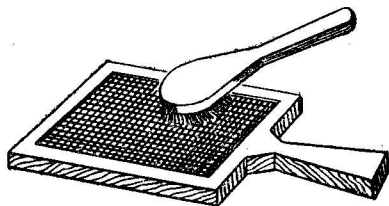


Рис. 52.

Учтите, что от фиксативов всех видов, а особенно спиртовых, темнеют рисунки и белые участки бумаги.

Указанными составами фиксируют и пастель, но она при этом, как говорилось выше, сильно преобразуется и приобретает вид темперы. Пастель совершенно недопустимо фиксировать спиртовыми фиксативами, от которых она не только темнеет, но и осыпается. Этюды, выполненные пастелью, развешивают на стенах, на которые не падает слишком яркий свет.

Акварельные работы боятся в основном света и сырости. От света желтеет бумага и выгорают краски. Поэтому акварельные этюды хранят в папках в сухом помещении, а если желают их повесить, то помещают под стекло. При этом стекло не должно касаться живописи.

Этюды, написанные маслом, наоборот, любят свет, который ускоряет просушку красочных слоев и придает звучность лессировкам и пастозным пропискам. Но пыль и сырость — злейшие враги масляной живописи. Поэтому этюд, который собираются писать еще несколько сеансов, тщательно оберегают от пыли, а законченный высушивают, закрыв и поставив его «лицом» к стене. После того как красочные слои абсолютно высохнут (примерно через год-полтора), картины нередко покрывают специальным лаком, слегка протирая всю красочную поверхность и нигде не допуская подтеков или густых наслоений (предварительно картину очищают от пыли ваткой, слегка смоченной в скипидаре).

Масляные этюды лучше всего хранить в сухом помещении на стеллажах, на которых они хорошо проветриваются и оберегаются от увлажнения.

Подготовка работ к развеске

Если хотите вывесить свои лучшие работы, их надо окантовать или поместить в раму (лучше всего со стеклом для предохранения от пыли). В том и другом случае необходимо проявить вкус и понимание связи окантовки или рамы с характером и общей тональностью произведения, а также с цветом стены, на которой будут висеть картины.

Рисунки и графические работы наклеиваются на паспарту преимущественно из белой бумаги, акварели — не только из белой, но и из специальной плотной бумаги, имеющей нейтральный умбристый цвет потемневшего холста. *Ни в коем случае нельзя делать паспарту из цветной настольной бумаги*, цвет которой ядовит и забивает краски этюда. Паспарту должно гармонировать с цветовой гаммой этюда или быть нейтральным, помогая воспринимать живописные достоинства произведения.

Подобным же требованиям должны отвечать и рамы. Поэтому багеты из «сусальной» позолоченной лепнины, слишком вычурные или тяжеловесные, непригодны. Лучше всего выбирать скромные

бело-кремовые, коричневые или простые деревянные неокрашенные планки.

При наклейке рисунка или этюда, графической работы на паспарту важно правильно расположить поля. В этом вам поможет простой способ (рис. 53). Положите сначала рисунок вплотную к левому верхнему углу, а поле AB разделите пополам. Из полученной точки B проведите вертикаль BM . Затем разделите пополам поле CD и проведите прямую EN . Точку N соедините прямой линией с точкой C . Полученная на линии BM точка K и покажет место нижнего правого угла рисунка на паспарту. Приклеивать рисунок лучше крахмальным клейстером или декстрином. Годится и негустой столярный клей. Но ни в коем случае не пользуйтесь силикатными конторскими клеями и синдетиконом: они дают желтые пятна и портят рисунок.

Паспарту может быть сделано и в виде окошка, наложенного на рисунок, который с обратной стороны проклеивают тремя полосками бумаги. Формат выреза паспарту в этом случае несколько меньше, чем рисунка: поля можно определить так же, как в первом случае. Затем накладывается стекло и края его окантовываются полосками коленкора или темной, но не черной бумаги. В картон, на который наклеивается рисунок, не забудьте предварительно вклеить ушки для нити-подвеса.

Можно обойтись без окантовки стекла и паспарту, если использовать специальной фор-

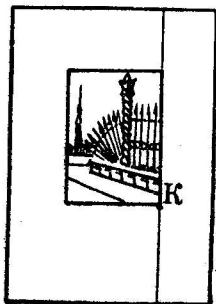
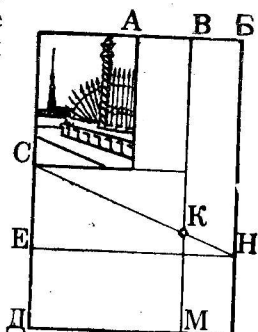


Рис. 53.

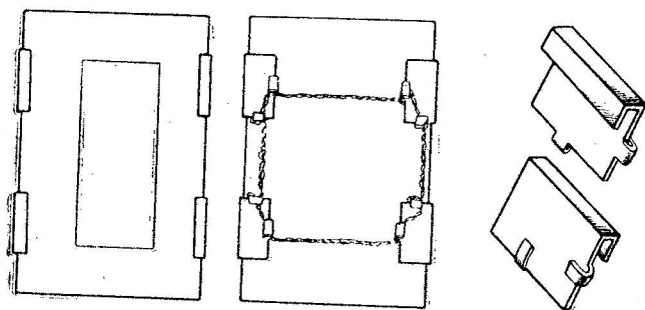


Рис. 54.

мы скобы (рис. 54) из металла, которые служат одновременно зажимами стекла и подложки и крючками для подвешивания работы на стену. Эти скобы может изготовить любой слесарь из отходов

белого металла, стали. Красивы рамки из латунных трубок, продаются разных форматов в магазинах Худфонда и изготавливаются некоторыми мастерскими в крупных городах.

Рисунки и эстампы вешают вплотную к стене. Этюды располагают с таким наклоном, чтобы их плоскость и луч зрения человека, рассматривающего работу, составляли угол, близкий к прямому. Освещение по возможности надо выбирать слева и рассеянное.

Подготавливая работы к отправке на выставку или на консультацию, снимите холсты с подрамников, упакуйте в плотные пакеты. Не сворачивайте рисунки в трубки, иначе они сомнутся или покоробятся. В крайнем случае, если холст большой, а сделать для картины ящик трудно, его накатывают на толстую трубку или палку и обязательно красочным слоем внутрь. Работы на пересушенных масляных и на хрупких клеевых грунтах свертывания не выдерживают, растрескиваются и осыпаются.

Просмотр работ

В какое бы время года вы ни занимались, а надо выкроить час-другой светлого времени, чтобы посмотреть все написанное и нарисованное.

Работы надо расставлять вдоль свободной стены комнаты так, чтобы свет из окна падал на них слева и не вызывал бликов. Расстановка в ряд нужна и для того, чтобы проследить ход занятий за определенный отрезок времени, заметить свой творческий рост, и для того, чтобы увидеть, нет ли однообразия в этюдах, не кочуют ли одни и те же привычные «замесы» из работы в работу.

Потом смотрите каждую работу по отдельности, ставя этюды на мольберт (и лучше всего помещая при этом в скромную белую или серую рамочку из тонких планок или натуральной древесины, например бука). Отойдите от работы на должное расстояние, чтобы видеть в ней все в целом и судить о том, насколько целостно собрали краски, удалось ли выдержать гамму. Чтобы в этом убедиться, прибегают даже к такому трюку: поворачивают работу вверх ногами и опять смотрят издали. В таком неожиданном виде сразу заметны те пятна, которые не вписались в гамму, остались «чужими». Иногда смотрят на работу в «трубочку», составленную из кистей рук, или в зеркало, в котором становятся заметными погрешности в рисунке.

Но основным точным и беспощадным «инструментом» в анализе своих работ является глаз самого автора, художника. Умению видеть недочеты в своих работах надо учиться, помня и такое правило: если что-либо очень нравится в этюде или рисунке, то дай время, остынь, посмотри работу, когда глаз отвык от нее, и обязательно найди недочеты именно в том, что особенно нравилось прежде. Ибо

не может быть места самодовольству в творчестве, и вечная неудовлетворенность сделанным является двигателем новых поисков.

Надеемся, что вам было полезно заглянуть в «живописную кухню» и, разбираясь в ремесле нашего дела, понять тесную связь приемов, техники и выбора материалов с методами рисунка и живописи.

Эти беседы не претендуют на полноту сведений. Автор стремился дать лишь такой минимум знаний технологии живописи и рисунка, графики, который был бы доступен начинающему художнику и мог быть им сознательно использован.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Ж. Вибер. Живопись и ее средства. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
- А. В. Виннер. Техника живописи советских мастеров. М., «Советский художник», 1958.
- Д. И. Киплик. Техника живописи. М.—Л., «Искусство», 1950.
- В. А. Лепикаш. Живопись акварелью. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
- П. П. Ревякин. Техника акварельной живописи. М., Гос. изд-во литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959.
- В. В. Тютюнник. Материалы и техника живописи. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962.
- В. В. Тютюнник. Грунтованный холст для масляной живописи. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1949.
- Г. Щегаль. Колорит в живописи. М., «Искусство», 1957.
- К. Юон. О живописи. М., Изогиз, 1937.
- Коллектив авторов. Рисунок и живопись. В 2-х т. М., «Искусство», 1961.
- Г. Семеров. Пути к искусству. М., «Советская Россия», 1969.
- Ю. Аксенов, М. Левидова. Самодеятельному художнику. М., «Советская Россия», 1973.
- Рембрандт. Альбом. М., «Искусство», 1974.
- Н. Шкаровская. Народное самодеятельное искусство. Л., «Аврора», 1975.
- ПРИМЕЧАНИЕ.** О творчестве всех упомянутых в тексте художников издательствами «Искусство» и «Советский художник» выпущены монографии.

ВВЕДЕНИЕ	3
О МАТЕРИАЛАХ И ТЕХНИКЕ РИСУНКА	9
Работа над односеансными рисунками, набросками и зарисовками	9
Рисунок карандашом	9
Рисунок пером	17
Рисунок кистью одним цветом (гризайль)	21
Техника отмывки	22
Рисунок тушью палочкой	23
Рисунок углем	24
Соус	25
Сангина	25
Рисунок «под живопись»	26
Рисунок в декоративно-оформительских работах	27
Работа над длительными рисунками	28
Как вести длительный рисунок карандашом	30
Рисунок на тонированной бумаге	33
О МАТЕРИАЛАХ И ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ	34
Масляная живопись	34
Основания под масляную живопись	34
Кисти	45
Краски	48
Палитра	50
Растворители	53
Масло для живописи	53
О технике масляной живописи	56
Многослойная живопись	62
Акварель	67
Бумага	67
Краски	68
Палитра	69
Кисти	69
О технике акварели	69
Как писать длительные этюды акварелью	71
Гуашь, темпера и пастель	75
Гуашь	75
Темпера	77
Пастель	79
Апликация	80

МАТЕРИАЛЫ И ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ ОФОРМИТЕЛЬСКИХ РАБОТ И ДЕКОРАТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ	
Гравюра	83
Способ «прямого перевода»	87
Монотипия	88
Способ «зернистый слой на лаке»	88
Линогравюра	89
ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОЧЕГО МЕСТА	
Приспособления для занятий на открытом воздухе	95
Хранение и развеска работ	100
Фиксативы	105
Подготовка работ к развеске	105
Просмотр работ	106
КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ	
	110

Юрий Григорьевич Аксенов

ОБРАЗ И МАТЕРИАЛ

Редактор **Т. И. Громова**
 Художники **В. Ю. Аксенов** и **Л. Ф. Шканов**
 Художественный редактор **Е. Ф. Николаева**
 Технический редактор **О. Ю. Цишевская**
 Корректор **Э. З. Дименштейн**

Подписано к печати 9/VIII-77 г. Формат бум. 60×90/16. Физ. печ. л. 7,0.
 Уч.-изд. л. 7,37. Изд. инд. ИЗ-234. Тираж 20 000 экз. Цена 35 коп.
 Бум. № 3 типогр. Заказ № 366.

Издательство «Советская Россия». Москва, проезд Сапунова, 13/15.
 Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.