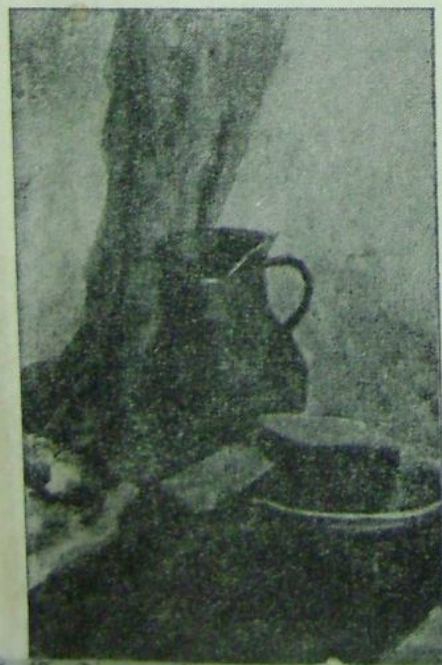


85.14

17 90



А.С. ПУЧКОВ
А.В. ТРИСЕЛЕВ

Методика
РАБОТЫ
НАД
НАТЮРМОРТОМ

А.С. ПУЧКОВ
А.В. ТРИСЕЛЕВ

Методика
РАБОТЫ
НАД
НАТЮРМОРТОМ

*Допущено
Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов художественно-
графических факультетов
педагогических институтов
по специальности № 2109
«Черчение, рисование и труд»*

~~032192~~

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1982

БИБЛИОТЕКА
Харьковский государственный университет
Торгового училища

2006

12665

ПРЕДИСЛОВИЕ

Период построения коммунистического общества в нашей стране ставит перед советской педагогической наукой новые важные задачи. В постановлениях ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» и «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» подчеркивается необходимость совершенствования форм и методов подготовки молодых специалистов, формирования у студентов — будущих учителей — марксистско-ленинского мировоззрения, повышения уровня их профессиональной подготовки. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии Л. И. Брежнев отмечал: «Главное сегодня в том, чтобы повысить качество обучения, трудового и нравственного воспитания в школе...»¹ Все это обуславливает возрастание ответственности преподавателей общеобразовательной школы, в том числе учителей изобразительного искусства. Художника-педагога должно отличать не только глубокое знание теории художественного творчества, но и профессиональное владение основами изобразительной грамоты, богатый творческий опыт.

Настоящее учебное пособие посвящено натюрморту — одному из самых распространенных жанров искусства и основному объекту рисования на начальной стадии изучения основ изобразительной грамоты.

Роль натюрморта в обучении определяется его наглядностью и доступностью. Поскольку поступающие на художественно-графические факультеты педагогических институтов не имеют специальной художественной подготовки, в программах по рисунку и живописи натюрморту отведено довольно значительное место. В них предусматривается последовательное освоение натуральных постановок, начиная с простых геометрических тел и заканчивая сложными тематическими натюрмортами.

Простые, ясные геометрические формы, лежащие в основе всего разнообразия природных форм, дают возможность студентам познакомиться со средствами и способами построения объемного

¹ Брежнев Л. И. Отчет Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. — Материалы XXVI съезда КПСС, М., 1981, с. 60.

изображения. В различных постановках, составленных из предметов окружающей среды, решаются более сложные задачи, связанные с изучением светотени и тонального решения формы, цветовых отношений и колорита, то есть тех средств выразительности, которыми художник пользуется при создании художественного произведения.

Наряду с развитием умения работать с натуры натюрморт служит также действенным средством формирования творческих способностей студентов. В длительных постановках и кратковременных этюдах, в работе по памяти и по представлению развиваются такие качества, как наблюдательность, зрительная память, способность видеть в натуре и окружающей жизни интересные с точки зрения изображения темы и сюжеты.

Особое значение в этой связи приобретает работа над творческим натюрмортом, в процессе которой происходит активное освоение законов композиции. Материал пособия поможет уяснить роль этих законов в создании художественного образа. Здесь приводятся примеры анализа композиции натюрмортов крупных мастеров живописи, где показано, как общие закономерности реалистической композиции — композиционный центр, симметрия и асимметрия, ритм, равновесие и т. д. — используются художниками для выражения замыслов. Эти сведения будут полезны будущим учителям в педагогической работе и при создании собственных творческих композиций.

Учебное пособие написано с учетом профиля подготовки будущих учителей изобразительного искусства в школе. Помимо собственной творческой деятельности в искусстве, им предстоит обучать этому сложному делу своих учеников. В связи с этим педагогу необходимо хорошо знать теорию и методику изобразительного искусства, уметь грамотно объяснить законы графического и живописного изображения. Вот почему в пособии, наряду с практическими рекомендациями по методике выполнения учебных заданий, значительное внимание уделено вопросам теории рисунка и живописи.

В пособии также содержатся сведения о том, как следует использовать различные художественные материалы. Это связано с тем, что изучение натюрморта на начальной стадии формирования профессиональных знаний и умений совпадает с моментом освоения технологических процессов и свойств изобразительных материалов. Часто неумелое, а иногда и пренебрежительное отношение к этой стороне дела существенно тормозит выполнение учебного задания, а порой не позволяет довести его до конца. Особенно это проявляется в живописи, где крайне важно следить за качественной стороной используемых материалов: холста, кистей, разбавителей и т. д.

Пособие включает три раздела по рисунку, живописи и композиции натюрморта. В них раскрываются методы практической работы над учебными заданиями, определяется последовательность их выполнения. Однако перечень предлагаемых заданий как по рисунку,

так и по живописи не может исчерпать всех задач, которые могут решаться в натюрморте. Здесь определен лишь общий характер постановок. Их содержание и последовательность выполнения могут быть изменены в зависимости от тех конкретных условий, которые могут обеспечить эффективное освоение учебного материала.

НАТЮРМОРТ И ЕГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

В изобразительном искусстве *натюрмортом* (от франц. *nature morte* — букв. «мертвая природа») принято называть изображение неодушевленных предметов, объединенных в единую композиционную группу. Натюрморт может иметь как самостоятельное значение, так и быть составной частью композиции жанровой картины или портрета.

Многие художники обращаются к изобразительно натюрморту в тематических картинах с целью более полного раскрытия смыслового содержания произведения. В отдельных случаях натюрморт приобретает настолько важное значение, что становится своеобразным композиционным центром картины. Нам трудно, например, представить полотно В. Поллова «Большая» без великолепно написанного натюрморта с зеленым абаксуром (рис. 1). Показанные на переднем плане предметы являются ключом к раскрытию не только идейного содержания произведения, но и живописно пластического строя всей композиции.

В зависимости от задач, которые решает художник, меняется роль и место натюрморта в композиции. В картине художника-передвижника В. Максимова «Семейный раздел», изображающей сцену семейного конфликта, предметный план занимает всю среднюю часть картины, усиливая тем самым смысловое звучание произведения. Каждая вещь размещена в соответствии с замыслом художника и помогает развитию сюжета. Отметим одну интересную деталь. Конфликт происходит в семье между двумя братьями и их женой. Раздел имущества происходит явно несправедливо, о чем говорит поза младшего брата, выражающего свое недовольство. Внимательно присмотревшись, мы видим и причину этого недовольства: по праву старшей одна из невесток забрала себе большую часть холстов, на долю младшей осталась лишь один кусок, причем далеко не самый большой.

Символическое звучание в картине приобретает каравай хлеба, изобразенный на столе. По старинному обычаю старший брат разрезал хлеб в знак распада семьи надвое. Так, умело размещая натюрмортную часть полотна, художник заставляет предметы участвовать в углубленной разработке темы.

Исключительно большое смысловое звучание приобретает натюрморт в произведениях П. Фелотова, где каждый предмет,

изображенный художником, имеет глубокое значение. В картине «Свежий кавалер» натюрморт плотно наполняет небольшую комнату, создавая яркий социально-психологический акцент в характеристике главного героя. Вся окружающая его обстановка говорит: уют и уют духовный мир этого человека. На столе, на стульях, на полу беспорядок и хаос: битая посуда, мусор. Слева, на переднем плане, к стулу прислонена гитара с оборванной струной. Единственный предмет культуры — книга — валяется на полу, первая страница ее вырвана. На голове «кавалера» — папиروتки. Остро обличительно звучит каждая вещь, каждый предмет, свидетельствующий об отсутствии каких-либо серьезных духовных интересов у хозяина дома (рис. 2).

В психологической разработке образа натюрморту могут быть приданы самые различные значения. Он может обличать, как мы видели на примере картины П. Федотова, или быть «драматическим аккомпанементом центральному образу».

В полотно И. Крамского «Неутешное горе» вещи раскрывают состояние матери после тяжелой утраты. Цветы у ее ног, погребальные принадлежности, аккуратно сложенные на столе книги — все это выразительные свидетели и участники трагического момента.

Воздействие натюрморта на зрителя происходит по линии ассоциативных представлений и мыслей, возникающих при рассмат-

1. В. Поленов. Большая (фрагмент)



ривании изображенных предметов. Художник, используя эту особенность «говорящих вещей», сознательно подбирает и группирует их, то есть придает картине нужный смысловой оттенок. Брошенная на пол книга с вырванной страницей в картине Федотова говорит о пренебрежительном отношении к ней хозяина, о равнодушии к литературе в целом. Совсем иное представление рождает в нашем сознании книга, аккуратно сложенная на столе, в картине «Неутешное горе».

Таким образом, объединенные доступными художнику средствами композицией вещи сплетаются в изображении в эмоционально насыщенный образ. Ярко и полно это свойство вещей говорить индиксательным языком используется художником В. Верещагиным в его полотне «Апофеоз войны». Стержень композиции составляет пирамида, сложенная из человеческих черепов. Стая хищных птиц кружится над ней. В картине нет изображения человека, и это заставляет натюрмортную часть говорить во весь голос. Натюрмортный план перерастает рамки обычного изображения натуры, превращаясь в символ человеческой трагедии. По желанию художника на раме сделана многозначительная надпись: «Посвящается всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим».

Художники обращаются к натюрморту как к средству характеристики создаваемого образа и при работе над портретом. «Девочка с персиками» в картине В. Серова предстает перед нами в союзе с великоленно написанными фруктами. Создавая образ «Купчихи», Б. Кустодиев помещает ее за столом, уставленным всевозможными яствами.

В сюжетно-тематических картинах натюрморт имеет хотя и важное, но все же подчиненное значение. Художник отводит ему строго определенное место. Предметы размещаются в зависимости от общего построения композиции: они не имеют строго очерченных границ, а их живописное решение подчинено колористическому строю картины. Эти «ограничения» являются специфическими лишь для жанровой картины.

Как самостоятельный жанр искусства натюрморт обладает большими изобразительными возможностями. В нем показывается не только внешняя, материальная сущность предметов. Вместе с конкретным изображением вещей в натюрморте в образной форме могут быть переданы существенные стороны жизни, а также отражаться эпоха, важнейшие исторические события. Происходит это потому, что художник целенаправленно отбирает объекты изображения, выражая собственное отношение к миру, высказывая свои мысли, чувства. В этом отношении натюрморт близок к другим жанрам искусства — сюжетно-тематической картине, пейзажу, портрету.

В лучших своих проявлениях он становится действенным средством идейного и эстетического воспитания людей, формируя их вкусы, понятия, представления.



2. П. Федотов. Свежий кавалер

Другое назначение натюрморта — служить своеобразной творческой лабораторией, где художник ставит и решает различные профессиональные задачи, совершенствует мастерство, вырабатывает свой стиль, почерк.

Своеобразие работы над натюрмортом состоит в том, что его можно ставить и писать в различных условиях: в помещении при дневном и искусственном освещении, на открытом воздухе — в тени и на солнце. Можно бесконечно разнообразить комбинации предметов, условия освещения, создавать любые живописные ситуации, что дает возможность решать многообразные творческие и учебные задачи.

В отличие от творческого натюрморта учебный натюрморт имеет узкую, строго направленную цель: способствовать активизации познавательной деятельности студентов. Неподвижные предметы, поставленные в соответствии с дидактическими требованиями, способны успешно освоению изобразительной грамоты, а на более поздних стадиях обучения — приобщению к самостоятельной творческой работе.

Натюрморты ставятся, как правило, в зависимости от очередной учебной задачи; предметы подбираются, группируются и освещаются таким образом, чтобы эта задача могла быть успешно решена. В связи с этим учебный натюрморт, сохраняя в целом основные требования реалистической композиции, допускает известную долю условности. В учебных постановках место действия часто не играет той существенной роли, которую оно выполняет в творческом натюрморте.

Учебные натюрморты включают драпировки, имеющие сугубо дидактическое назначение: они ставятся как фон или выдвигаются в постановку, чтобы подчеркнуть и выявить форму предмета, создать контраст или быть пятном для объединения группы.

Однако неверно было бы думать, что учебный натюрморт допускает произвольное составление постановок, в которых предметы не связаны смысловым (сюжетным) содержанием. Как и в творческом натюрморте, сюжетная завязка должна определять выбор предметов и их компоновку. Нелепой выглядит постановка, где собраны предметы, чуждые по своему функциональному назначению (например, фарфоровая ваза и молоток, скрипка и металлическая кастрюля и т. д.). Название учебный натюрморт, часто принимаемое в школьной практике, можно принять лишь условно. Грамотно составленная постановка несет в себе все качества творческого натюрморта и, наряду с решением учебных задач, должна вызывать у студентов творческое отношение к процессу рисования.

«Школу» натюрморта в той или иной мере прошел каждый художник, причем не только в годы ученичества. В перерывах между написанием крупных полотен натюрморту посвящают время художники, работающие в других жанрах. Немало художников вошли в историю мирового искусства как блестящие мастера этого жанра.

Искусство натюрморта имеет свою историю и свои традиции. Оно знает периоды расцвета и периоды спада. Его развитие тесно связано с общим поступательным движением изобразительного искусства. Большое влияние на него оказывали крупнейшие мастера живописи. Это влияние шло по линии общего воздействия на характер и стилистические особенности натюрморта. Так, близкие творческие контакты с П. Рубенсом наложили яркую печать на все творчество Ф. Снейдера, определив, вместе с тем, и его стилистические особенности — сочную, декоративно подчеркнутую живопись (Снейдера часто называют «Рубенсом в натюрморте»).

Общее демократическое устремление искусства Ж.-Б. Шардена находило выход и в создаваемых им натюрмортах. Русское реалистическое искусство второй половины XIX века с его острой социальной направленностью подготовило почву и предопределило расцвет натюрмортного искусства XX века и особенно советской школы натюрморта.

Но не всегда натюрморт сопутствовал общему ходу развития изобразительного искусства. Проявляясь большей частью как составная часть картины, он временами почти совсем сходил со сцены, как это было в России во второй половине XIX века или во Франции в дошарденовский период. В иные же времена в этом жанре были созданы замечательные произведения искусства, составляющие мировую сокровищницу культуры.

Наиболее распространенным и популярным натюрморт был в голландском искусстве на рубеже XVI—XVII веков, где он достиг своего наивысшего расцвета в творчестве таких художников, как П. Клас, Г. Вилгем, А. Бейерен, Я. Фейт, Ф. Снейдер и других, произведения которых украшают многие крупнейшие музеи мира. Творчество этих мастеров развивалось под благоприятным влиянием искусства эпохи Возрождения.

Методы и приемы изображения, разрабатываемые в жанрах сюжетно-тематической картины, портрета, переносились и в область натюрморта. Именно здесь вырабатывается основной тип натюрморта с четким трехплановым членением пространства, с ясно выраженным композиционным центром.

По классической схеме построения центр композиции картины помещался на среднем плане; передний план заполнялся доподлинными, как правило, мелкими предметами, служащими вводом в изображение. Роль третьего плана выполнял фон, который надлежало писать в виде нейтрального пространства.

Разрабатываемые в голландском искусстве художественные принципы во многом предопределили дальнейшее развитие натюрморта. Его основными качествами были: реализм, тонкость наблюдения жизни, умение подметить и передать эстетическую ценность вещи.

Для создания своих произведений художники собирали предметы, используемые в повседневном быту, однако составляли их с большим вкусом, стремясь добиться гармонии и изящества всей группы.

Излюбленными мотивами изображения у голландских мастеров были «заятраки» с небольшим набором предметов. В них изображались посуда, фрукты, рыба, дичь. С большим мастерством и изяществом передавался материал предметов — стекло, металл, поливная керамика, разнообразная фактура поверхности фруктов, овощей и т. д. В проработке формы использовались приемы многоплановой живописи — прописи, лессировки, позволяющие добиваться предельно убедительности изображения.

Другой важной особенностью голландского натюрморта следует считать то, что художники сумели наполнить его емким смысловым содержанием. В любом натюрморте этих художников раскрывается неразрывная связь человека с миром окружающих его вещей. В них отразилась красота и изящество изделий, выполненных руками новеллера, керамиста, стеклодува; в них улекательно рассказывается о шедрых дарах природы. Во всем этом проявляется здоровое, оптимистическое восприятие жизни, искреннее желание показать, как шедра природы, как трудолюбив и талантлив человек.

Наиболее полно это радостное ощущение жизни проявилось в творчестве Ф. Снейдера. Он пишет большие монументальные полотна, предназначенные для парадных дворцовых помещений. Широко известны его картины под названием съестных лавок — «Рыбная», «Фруктовая», «Овощная», в которых изображаются дары земли и моря. Живые, извивающиеся в причудливых позах, крупные рыбы, морские чудовища, многообразная дичь, кабаньи головы, оленьи туши, овощи, фрукты — все это искрится, переливается яркими, сочными красками, играет сложными эффектами светотени.

Строгая продуманность композиции сочетается в работах Снейдера с декоративностью живописи, насыщенностью колорита (рис. 3). Это уже не скромные «заятраки», расставленные на одну-две персоны, которые пилует А. Бейерен или П. Клас, а произведения, созданные воображением и фантазией художника, где выливается наружу жизнерадостное мироощущение человека, слагающего гимн торжеству жизни.

Так же как и в картинах других голландских художников, в натюрмортах Снейдера большое внимание уделено проработке рисунка и передаче материальности предметов. Однако при всей тщательности проработки формы он не утрачивает цельности художественного образа. До сих пор натюрморты Снейдера радуют нас красотой реалистической живописи, неиссякаемой фантазией и темпераментом большого художника.

В XVIII веке складываются главные черты натюрмортного жанра. В нем работают и такие видные мастера живописи, как Рембрандт, Сурбаран, Перела и другие. Всех их объединяет одно общее стремление — показать гармонию мира вещей, окружающих человека, красоту их форм и материала.

Сформулированные в практической деятельности художников задачи искусства натюрморта существовали и в дальнейшем, но



3. Ф. Снейдерс. Натюрморт с белым лебедем

решение их не повторяло прошлого опыта, а осуществлялось новыми средствами в соответствии с новыми требованиями времени.

Значительный вклад в развитие натюрморта внес французский художник XVIII века Ж.-Б. Шарден, вошедший в историю мировой живописи как мастер бытовой жанровой картины. Главной темой искусства Шардена было изображение жизни простых людей, их быта, повседневного труда, и свои натюрморты он пишет с предметов скромного домашнего обихода, привнося в них большую одухотворенность и простоту композиции. Замечательными образцами этого типа натюрмортов являются «Медный бак», «Натюрморт с коробкой, трубкой и кувшином» (рис. 4) и другие. Простота и классическая ясность композиции отличается и «Натюрморт», объединенный под общим названием «Атрибуты искусства» (рис. 5). Характерным для живописи Шардена является совершенство и разнообразие приемов, используемых для передачи материала предметов в их неразрывной связи со световоздушной средой. «Свежесть красок и сочность рефлексов Шардена поражают и сейчас, когда его натюрморты висят рядом с работами других мастеров XVIII века... Он передает не только особенности фактуры предметов, но и заставляет ощущать их плотность, например нежную мягкость и переливы соков под прозрачной кожей спелых плодов»¹.



4. Ж.-Б. Шарден. Натюрморт с коробкой, трубкой и кувшином

Развивая принципы реалистического искусства, Шарден вместе с тонким копористическим видением натуры внес в натюрморт и такую особую одухотворенность, душевную теплоту, которые составляют отличительные особенности искусства этого мастера. Изображаемые им вещи всегда несут на себе печать общения с человеком. Посмотрите на натюрморт «Медный бак». Этот предмет некогда послужил людям, на нем видны следы времени в виде потертостей,

5. Ж.-Б. Шарден. Атрибуты искусства



потертостей. Под стать ему и другие предметы, стоящие рядом: бак с водой, металлический черпак с длинной ручкой, темный кувшин. Другой пример — «Натюрморт с коробкой, трубкой и кувшином». И здесь человек — незримый герой произведения, на всем лежит печать времени, обстановки, в которой живет хозяин этих вещей. Они определено говорят о его не совсем высоком материальном положении.

Но не всегда и не у всех художников задача раскрытия социально-го содержания жизни посредством «говорящих вещей» была главной в создании художественного произведения. Менялись вкусы, эстетические представления, менялось и отношение к окружающей действительности. Художники стали подмечать в окружающей жизни иные качества материального мира, которыми ранее не придавалось столь большого значения. Важной проблемой становилась среда, в которой находится предмет, — передача света, воздуха, состояния природы. Световоздушная среда оказывает существенное влияние на восприятие изображаемых объектов.

Начиная с середины XIX века сильное влияние на судьбы искусства стал оказывать импрессионизм. Старым академическим традициям, которые к этому времени выродились в крайне условные формы салонного искусства, импрессионисты противопоставили свое понимание живописи. К. Моне, К. Писсаро, А. Сислей и другие художники, обратившись в своем творчестве непосредственно к работе над природными мотивами, ставили и решали проблему создания живописного изображения спектрально чистыми красками. Их главной заботой было воспроизведение на картине быстро меняющегося состояния природы; сам же предмет изображения с его объективными свойствами утратил былое значение, как бы растворился в световоздушной среде.

Живописная система импрессионизма, получившая наиболее полное развитие в пейзаже, неизбежно затрагивала и область натюрморта. И здесь художники, увлеченные идеей цвета и света, стремились передавать не сами свойства предмета, а мимолетную игру световых и световых пятен на его поверхности. Этим объясняется резко снижение интереса к содержательной стороне искусства, к объективной оценке действительности.

Надо отметить безусловно положительную роль, которую сыграл импрессионизм в искусстве. За счет обогащения цветовой палитры художники значительно расширили свои живописные возможности, активно используя в процессе создания художественного произведения цвет, его образительные и психологические свойства.

Однако развитие жанра натюрморта в это время следует видеть не в русле общего движения импрессионизма, а скорее на пути преодоления его узких мест, связанных, в частности, с разрушением объемной формы. Известной реакцией на разрушение форм импрессионистами явилось искусство П. Сезанна, много работавшего как в области пейзажа, так и в области натюрморта.



6. П. Сезанн. Персики и груши

Испытав в начале творческого пути сильное влияние импрессионистов, Сезанн пришел к логическому огранию их метода. В создаваемых им многочисленных натюрмортах зрелого периода он стремится найти пути и средства передачи объективных свойств предмета — объема, материала, цветовой устойчивости в его характеристике (рис. 6). Для решения поставленной задачи художник использует в основном выразительные возможности цвета, главным образом закон световых контрастов. «Не существует линий, не существует светотени, существуют лишь контрасты красок. Легкая предметом вытекает из верного соотношения тонов»,¹ — говорил художник.

Метод Сезанна основан на точном определении планов, составляющих конструкцию объема, где каждый цвет-мазок должен выражать изгиб-поворот формы в соответствии с количеством получаемых световых лучей. В таком аналитическом подходе к изображению натуры состоит главная положительная сторона живописи художника. Несмотря на его рационализм в создании живописной формы, стремление к передаче пластики объемом предмета, его материальной сущности остается главным мотивом работы над натюрмортом. В лучших своих произведениях мастер обнаруживает глубокое понимание задач реалистического искусства, достигая вершин живописного мастерства.

¹ Цит. по кн.: Всеобщая история искусства. М., 1965, т. 6, кн. 1, с. 62.

Другую ветвь французского натюрморта, резко расходящуюся как с методом импрессионистов, так и с творческими устремлениями Сезанна представляет искусство А. Матисса. Основу его составляет декоративно-плоскостное видение художника. Натюрморт воспринимается им как система плоских цветовых пятен, где предметы, как бы проширяясь на плоскость, обозначаются четко очерченными силуэтами. Если Сезанн использует цвет в целях построения объема на плоскости, то Матисс, напротив, решительно отказывается от изображения объема. Разрушение объема сопровождается нарочитой деформацией рисунка. Живописные интересы Матисса не шли дальше нарядно оформленной композиции. Самодовлеющим прищипом его искусства, как и большинства художественных направлений этого периода, является решение формальных задач.

В конце XIX начале XX века художественная культура Западной Европы, а вслед за ней и России слепала резкий крен в сторону субъективных поисков в области формальных средств живописи. Крайним выражением этих устремлений были такие направления, как кубизм, фовизм, супрематизм и другие, знаменовавшие упадок буржуазного искусства.

В этом сложном процессе поисков «нового» плодотворным было то, что наряду с бесплодным экспериментаторством в сфере поисков новых средств живописи вовлекались здоровые творческие силы. Наиболее талантливые из них, отдав дань формальным экспериментам, становились на твердую почву реализма и создавали яркие по идейному содержанию и форме художественные произведения. На этой почве выросли и развились замечательные искусство натюрмортов в России, лучшими представителями которого были К. Коровин, И. Грабарь, а впоследствии П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн и ряд других художников, положивших начало советской школе натюрмортов.

Имена К. Коровина и И. Грабара часто упоминаются, когда говорят о русской ветви французского импрессионизма. Живопись Коровина во всем ее объеме — пейзаж, портрет, натюрморт — несет в себе живое, непосредственное чувство общения с природой. Цвет в его работах, чрезвычайно подвижный, искриющийся, живо передает состояние природы. Написано все черты пленэрной живописи с ее изменчивым, сложным переливом тончайших полутонов. Однако в его искусстве есть нечто более важное, чем чисто живописная сторона дела, и что позволяет говорить не о развитии метода импрессионизма, а об углублении реалистической линии в русской живописи. Об этом убедительно свидетельствуют многие работы мастера и, в частности, такие его произведения, как «Розы и фиалки», «Гвоздики эстетические ценности», в которых художник открывает новые характеристики образы природы.

Вдохновляющим началом творчества Коровина всегда оставалась природа во всем богатстве ее проявлений. Темами его натюрмортов служат природные формы: цветы, фрукты, овощи,



7. И. Грабарь. Неприбранный стол

рыба — все, что несет в себе живое дыхание жизни. Он пишет их в различной обстановке: в интерьере, на веранде, на открытом воздухе на фоне морских далей — и каждый раз обнаруживает удивительно цельное, оптимистическое восприятие мира. Ему свойствен редкий дар извлекать из палитры тонкие сочетания цветовых оттенков, которыми он мастерски передает красоту и нежность хрупких цветов, сложные состояния освещения, создает прозрачную световоздушную среду в изображении. При этом показываемые им предметы не утрачивают своей материальной конкретности:

рисунка, контура, объема. Развивая по существу принципы пленэрной живописи, предположенными, Коровин оставался вполне самостоятельными импрессионистами,

тельным в оценке природной формы; движение цвета в среде строило изображение предмета, а не разрушало его. В этом надо видеть одну из главных черт таланта художника, сумевшего соединить цвет с живой реалистической формой, сделать его главным средством в изображении материального мира.

Отметим и другую важную черту искусства Коровина — его стремление к картинному видению. Натюрмортам этого мастера присуща строгость и продуманность композиции. Он отбирает обычно несколько предметов, но составляет их так, что они создают впечатление реального куска природы. Компонька их проста, естественна, но она никогда не бывает статичной, всегда служит динамичному развертыванию цвета на полотне. Всегда в натюрморте имеется центр композиции, через который мы воспринимем все богатство живописной среды.

Такое же стремление преодолеть ограниченность метода импрессионистов характерно для работ И. Грабара. По собственному признанию художника, его не удовлетворяла живописная система импрессионистов, хотя он и отдал ей значительную часть увлечения в пейзаже и ранних натюрмортах. В своих лучших работах, созданных в 1905—1907 годы, он развивает идею материальности предметного мира. К числу этих работ принадлежат «Хризантемы» и «Неприбранный стол», где художник сумел соединить свое понимание выразительности цвета с задачей разработки фактуры различных материалов в рамках единого колористического решения (рис. 7). Вместе с тем надо отметить, что цвет, к которому в это время было приковано внимание художника, занимает его и с точки зрения выразительности построения композиции. Так, в натюрморте «Неприбранный стол» нашли отражение основные законы построения реалистической композиции. Так же как и Коровин, Грабарь пишет многие свои натюрморты на открытом воздухе, соединяет их с пейзажем. Иногда в них присутствует человек, и тогда они превращаются в мастерски исполненные картины.

Значительная роль в расширении творческих возможностей натюрморта принадлежит художникам, входившим в объединение «Бубновы валет», — И. Машкову, П. Кончаловскому, А. Лентулову, А. Куприну. Пройдя сложный путь поисков в области живописной формы, они пришли в советское искусство уже сложившимися мастерами. Их творческие устремления были уже правлены на то, чтобы активно участвовать в строительстве новой жизни. Революция открыла перед ними широкие возможности в искусстве. Ряд натюрмортов, написанных художниками в этот период, свидетельствует о формировании нового содержания в нии в натюрморте. Тема строительства социализма прочно вошла в искусство, становится определяющим фактором в создании написанном К. Петровым-Волкиным в 1919 году, наметилась главная линия творчества художника: правдиво, без прикрас,



8. К. Петров-Волкин, Сендель

рассказать о событиях современной жизни суровым языком правды. Под стать поставленной задаче и стиль художественного изображения, где цвет получает предметную устойчивость (рис. 8).

В том же 1919 году И. Машков пишет «Натюрморт с самоваром» — своеобразный образ-представление, навеянный революционными преобразованиями в стране. В то время революция для многих связывалась с индустрией — фабрикой, заводом. Художник стремится найти эстетическую ценность в предметах индустриального производства — чугунных, железных, медных. Остро, жестко, без передачи детальной сущности металлических предметов рисует он большой набор изделий, плотно составленных в монолитную группу. Здесь собраны кастрюли, утюг, кувшины, керосиновая лампа, поднос, лист жести и множество других предметов, в центре которых поставлен самовар. Вряд ли такой натюрморт был возможен в другое время, так остро и метко отражая современность.

Проходит время, положение в стране стабилизируется. Люди охвачены трудовым порывом, оптимизмом. Радостно, вместе со всем народом переживают этот подъем художники. И. Машков пишет в это время свои лучшие натюрморты «Сендель московская. Хлеб», «Сендель московская. Масло, дичь» (рис. 9) и ряд других, в которых стремятся выразить все привлекательные стороны продуктов, по которым истосковались люди. Образ строится на выделении и подчеркивании этих привлекательных размеров. На полотне — масло имеют подчеркнутую увеличенные размеры. На полотне — хлеб, слобы с красиво написанными поджаренными корочками.

Мясо представлено полновесным куском говядины, дичь — ути-танной индейкой, фазаном, глухарями.

В натюрмортах 20—30-х годов проявились лучшие черты таланта Машкова: реализм изобразительного языка, полнота выражения темы, чуткость наблюдения современной жизни (рис. 10).

Таким же цельным, заинтересованным отношением к миру окружающей действительности отмечено творчество П. Кончаловского. Его оптимизм обнаруживается как в выборе тем, так и в том, как он свободно, используя сочную цветовую палитру, передает на своих полотнах живое дыхание жизни. Он вилит его и в букете только что срезанных ветвей пышно расцветшей сирени (рис. 11), и в спелых, с бархатистой поверхностью персиках (рис. 12), и в красивом оперении дичи.

Творческие интересы Кончаловского широки. В его довольно обширном наследии встречаются натюрморты и небольшие разме-ров, где изображено всего лишь несколько предметов («Зеленая рюмка», «Ветчина, хлеб, вино») и художника увлекает задача фактурной разработки различных материалов, и большие монументальные полотна, как, например, «Натюрморт с окном», где находит продолжение тема изобилия, которую разрабатывал Ф. Снейдерс.

В творчестве советских художников старшего поколения (И. Грабарь, К. Петров-Водкин, И. Машков, П. Кончаловский, П. Кузнецов, М. Сарьян и др.) советский натюрморт обрел черты самостоятельного жанра, который и по содержанию, и по художественной форме занял равноправное со всеми другими жанрами положение в искусстве. Натюрморт встал вровень с сюжетной картиной, где поднимались темы большого идейного содержания.

В последующем развитии натюрморт значительно пополнился новыми темами, интересными стиливыми особенностями. В нем находит отражение характерные черты современной жизни, достижения науки и техники, культурного строительства.

Стремление полнее выразить тему заставляет художников создавать пиклы живописных работ. Так, в творчестве Ю. Пименова появляются серии полотен на темы: «Вещи каждого дня», «Старые и новые вещи», «Вещи людей». Вошедшие в них работы отмечены остротой видения характерных черт нового в современной жизни, ярко выраженной сюжетной направленностью.

Творческое внимание другого советского мастера А. Никича сосредоточено на создании натюрмортов под общим названием «В мастерской художника». Над этой темой он работает вот уже довольно длительное время.

В последние десятилетия в жанре натюрморта начинают работать многие молодые художники. Всероссийская выставка «Натюрморт» (1975) показала не только массовость жанра на-тюрморта (на выставке были представлены работы более чем 150 авторов), но и широкий охват тем, отражающих глубинные



9. И. Машков. Снесь московская. Мясо, дичь



10. И. Машков. Ананасы и бананы



11. П. Кончаловский. Сирень

12. П. Кончаловский. Персики



процессы, происходившие в советском обществе. Вместе с тем художников привлекают и простые, наиболее близкие в повседневной жизни сюжеты, в которых проявляется их любовь к природе, внимание к вещам, вошедшим в современный обиход.

Глубина и богатство сюжетов рождает стремление по-новому подойти к созданию художественного образа. Живописцев не удовлетворяет лишь внешняя сторона изображения, они стремятся постичь и показать зрителю более емкое содержание темы. Этим обусловлены поиски различных подходов к подаче темы, к выразительности языка.

Не порывая связей с современной действительностью, художники обращаются к опыту истории искусства, внимательно изучают смежные жанры. Нередко обращение к искусству эпохи Возрождения, где живописцы видят не только красоту и выразительность рисунка, но и классическую простоту формы.

Другим источником, в котором мастера живописи и рисунка стремятся черпать материал для переосмысления виденного, является изучение произведений народного творчества, отличающихся яркой декоративностью и лаконичностью.

Изучение опыта предшествующих поколений в большинстве случаев оказывается благодотворным для художника. Оно как бы овещает творческий поиск, рисует перспективу профессионального совершенствования. Вместе с тем на этом пути художника ждет немало трудностей. Неверно понятие представления о творческом «занимствовании» из опыта того или иного большого мастера может обить начинающего с правильного пути, привести к холодному подражательству. Особенно важно помнить об этом молодым художникам. Ведь в конечном итоге, обогатив свои знания, впитывая все лучшее, что было создано выдающимися мастерами прошлого, истинный художник обретает свое творческое лицо в искусстве.

РИСУНОК НАТЮРМОРТА

В процессе обучения изображению искусству рисование натюрморта занимает весьма важное место. Прежде всего следует отметить, что учебные постановки натюрморта помогают понять и практически усвоить такие основы изобразительной грамоты, как перспектива, линейно-конструктивное построение формы на плоскости, законы распределения светотени на форме в зависимости от ее конструкции.

Натурные постановки, составленные из предметов различной окраски, являются наиболее подходящим материалом для изучения светосилы и диапазона tonальных отношений. Кроме того, натюрморт, как многопредметная и, следовательно, многоплановая постановка, ставит студента перед проблемой обязательного решения пространственных задач.

В ходе рисования разнообразных предметов быта учащиеся овладевают техникой рисунка и приемами работы различными рисовальными материалами (карандашом, углем, сангиной).

В то же время практика показывает, что успех работы над рисунком натюрморта, решение учебных и творческих задач во многом зависят от знания теоретических основ реалистического рисунка.

Трудности для начинающего при рисовании с натуры заключаются, с одной стороны, в необходимости изобразить объемную (трехмерную) форму предмета (или предметов) на плоскости, именуемой только два измерения, с другой стороны — в передаче изменений пропорций и формы предметов в зависимости от их положения в пространстве по отношению к рисующему, то есть с учетом законов перспективы.

Без знания основ линейной перспективы невозможно правильно передать в рисунке конструктивное строение даже таких простых предметов, как геометрические тела. Студент, не зная теории теней и тональных отношений, лишь добросовестно срисовывает отдельные светотеневые пятна с предметом, а не решает большую форму. В результате отражения лучей света от предмета, попадающих в наши глаза, мы получаем правильное представление о различных свойствах предмета (форма, величина, материалность, цвет), но это первоначальное впечатление о предмете еще не полно. Это лишь общая характеристика изображаемого объекта. Чтобы грамотно нарисовать что-либо с натуры, общего впечатления о предмете недостаточно, необходимо знать правила и законы изобразительной грамоты и уметь применять эти правила и законы на практике.

П. П. Чистяков писал: «Все существующее в природе и имеющее какую-либо форму подлежит законам перспективы. Умея применить законы перспективы, можно нарисовать все видимое неподвижное в натуре верно»¹.

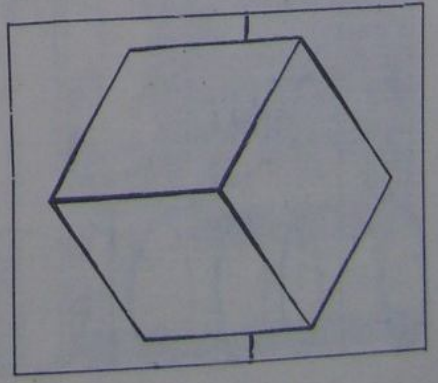
**ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ТЕОРИИ
ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ
И ПОСТРОЕНИЯ
ОБЪЕМНОЙ ФОРМЫ**

Несмотря на то что человек внешне правильно воспринимает предмет (например, куб), не зная законов перспективного сокращения, он изображает его в виде аксонометрической проекции (рис. 13). Обычно начинающий рисовать, сделав подобный рисунок, на замечание о том, что он нарисовал неправильно, отвечает: «Правильно, ведь у куба все ребра параллельны». Подобное изображение и ответ объясняются тем, что рисующий исходит только из внешних общих признаков куба и не учитывает расположения отдельных частей модели (ребра, грани) как комплекса общей формы в пространстве.

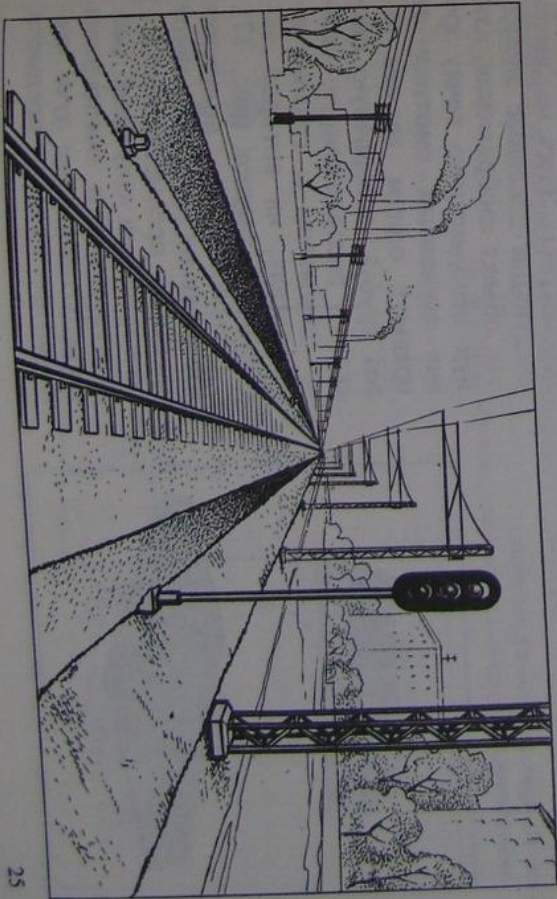
Предметы в окружающей нас действительности находятся в пространстве, то есть одни из них расположены к нам ближе, дру-

гие — дальше. Если, например, смотреть на удаляющиеся от наблюдателя электромагниты или тепеграфные столбы, то можно увидеть, как они кажутся уменьшающимися по высоте, хотя в действительности имеют одинаковый размер (рис. 14). Кажущееся уменьшение величины предметов, находящихся на разном удалении от зрителя, можно проследить и на примере домов, расположенных вдоль улицы. Таким образом, чем дальше от зрителя находятся предметы, тем меньшими они кажутся.

Если на один и тот же предмет смотреть с разных мест или изменять его положение по отношению к зрителю, то каждый раз он будет зрительно восприниматься по-разному. Так, при изменении положения круга по отношению к наблюдателю можно видеть, как меняется его очертания. В одном случае круг можно увидеть в виде правильной окружности (если он расположен фронтально), в другом случае — в виде эллипса, в третьем — в виде прямой линии. Это зависит от того, какое положение занимает круг по отношению к уровню зрения (линии горизонта) и к плоскости картины (рис. 15).

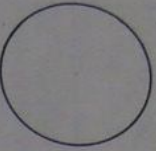
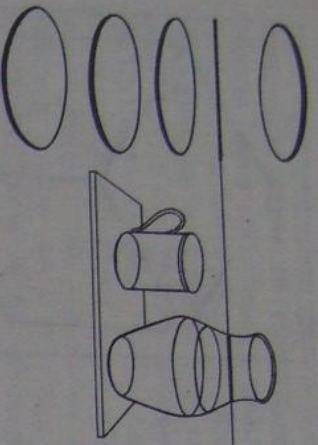


13. Изображение куба в аксонометрической проекции



14. Наблюдательная перспектива

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 324.



15. Перспектива круга

Изменение очертаний предмета в зависимости от его положения по отношению к рисующему можно проследить на книге. Книгу можно расположить по отношению к зрителю так, что в одном случае мы будем видеть две, а в другом случае — три ее плоскости (рис. 16).

На основе этих простейших примеров можно сделать такой вывод — вид предмета меняется в зависимости от его расположения относительно наблюдателя.

Начинающий рисовать еще не должен ограничивать себя только наблюдениями явлений перспективы. Для практической деятельности ему необходимо знать основные положения линейной перспективы и принципы получения перспективного изображения на плоскости.

Разработкой теории линейной перспективы как метода изображения пространственных форм на плоскости занимались такие видные художники эпохи Возрождения, как Пьеро делла Франческа, Паоло Учелло, Леон Баттиста Альберти, Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер и многие другие.

Одна из гравюр А. Дюрера дает представление о принципе получения перспективного изображения, который положен в основу и современной теории линейной перспективы. Здесь мы имеем следующие основные элементы: объект изображения, единую неподвижную точку зрения (художник смотрит на предмет одним глазом через трубу), прозрачную плоскость, расположенную между предметом и глазом наблюдателя, на которой выполняется рисунок (рис. 17).

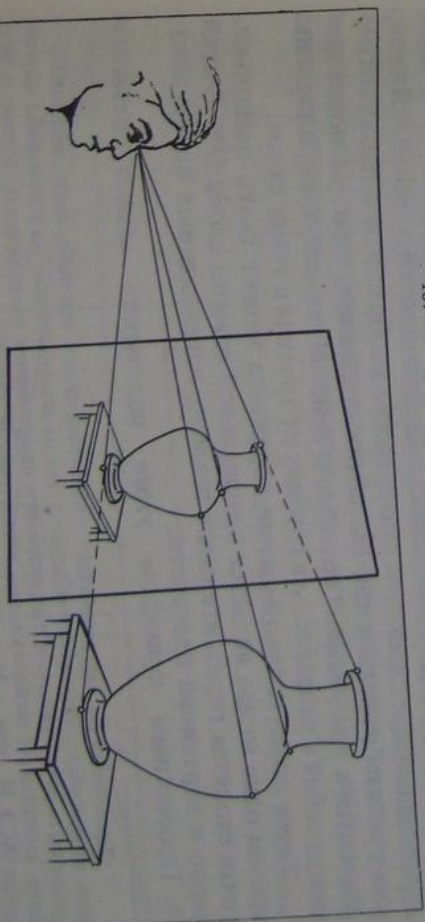
Возможность получения изображения на прозрачной плоскости предмета объясняется законами излучения, распространения и поглощения света. Отраженные лучи света, идущие в глаз от предмета,



17. А. Дюрер. Рисунок, иллюстрирующий метод построения перспективных изображений

встречая на своем пути прозрачную плоскость, оставляют на ней как бы следы в виде множества точек. Если эти воображаемые точки соединить, то мы и получим на этой плоскости контур видимого предмета. Его величина будет меньше действительного размера наблюдаемого предмета (рис. 18). Подобные изображения следует рассматривать как перспективное изображение предметов, полученное методом центрального проецирования, так как все проецирующие лучи проходят через одну точку — оптический центр глаза (зрачок). Высота этой точки на практике определяется горизонтальной плоскостью, проходящей на уровне глаз рисующего, которая изображается горизонтальной прямой и называется *линией горизонта*. А прямоугольная проекция точки зрения на плоскость называется *главной* или *центральной точкой*.

18. Изображение вазы в перспективе на прозрачной плоскости



Наблюдение натуры через прозрачную плоскость и легло в основу термина *перспектива*¹.

Прозрачную вертикальную плоскость, через которую художник наблюдает предметы, в теории перспективы принято называть *плоскостью картины* или *картиной*. Эта плоскость является как бы посредником между рисовальщиком и наблюдаемым предметом, с одной стороны, между натурой и плоскостью листа бумаги, на которой строится изображение, с другой.

Наблюдая предметы через прозрачную плоскость картины, мы как бы видим их изображение сквозь эту плоскость контурный рисунок, если обведем видимые сквозь эту плоскость контуры предмета, о чем уже отмечалось выше. Прием этот рисунок будет отвечать всем правилам линейной перспективы.

На практике дело обстоит совсем иначе. Рисунок не на прозрачных плоскостях, а на обычной плотной бумаге, и перед натурой не устанавливают прозрачную плоскость. Разговор о прозрачной плоскости при рисовании с натуры может идти как о возможности увидеть через нее предметы с учетом явлений перспективы или же как о воображаемой плоскости картины с как бы увиденным на ней изображением, которое надо перенести на реальную плоскость — лежащий перед рисовальщиком лист бумаги. В курсе теории перспективы прозрачная плоскость картины является необходимым условием для обоснования процесса построения изображения методом центрального проецирования и определения элементов картины.

Изображение линий и плоскостей в перспективе. Так как объемный предмет есть не что иное, как сочетание поверхностей в пространстве, а каждая поверхность ограничена определенной линией, то изменение очертания того или иного предмета по отношению к зрителю зависит от положения поверхностей в пространстве, образующих этот предмет, и линий, ограничивающих плоскости. На рисунке 16 верхняя прямоугольная плоскость книги в одном случае изображена в виде трапеции, в другом — в виде неправильного четырехугольника, напоминающего ромб. Линии, ограничивающие плоскость книги, могут изображаться параллельно и могут изображаться как бы сближающимися, причем последнее относится к тем линиям, которые в действительности параллельны между собой и направлены в глубину от зрителя в точку схода.

Таких точек схода на линии горизонта может быть несколько, причем одна из них является *центральной точкой схода (Р)*. В этой точке сходятся горизонтальные прямые, направленные перпендикулярно к картинной плоскости.

Простейшим примером этого положения может служить

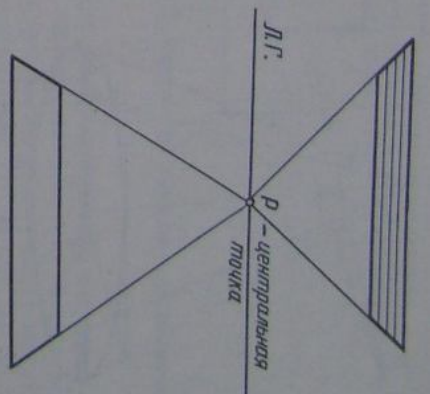
¹ *Перспектива* (от лат. *perspectus* — увиденный сквозь что-либо, ясно увиденный) — один из способов изображения объемных тел на плоскости или на какой-либо другой плоскости в соответствии с кажущимися изменениями их величин, формы и четкости, вызванными расположением в пространстве и степенью удаленности от наблюдателя (БЭС, М., 1964, т. 32, с. 530).

изображение в перспективе прямоугольника, две стороны которого в натуре параллельны картине. В этом случае стороны прямоугольника, расположенные в пространстве параллельно картинной плоскости, на рисунке изображаются горизонтально, то есть параллельно линии горизонта, а две другие — перпендикулярные картинной плоскости, направлены в центральную точку схода (рис. 19). Из этого же рисунка видно, что прямые, уходящие в глубину и расположенные ниже линии горизонта, направлены к низу вверх, а прямые, расположенные выше линии горизонта, — сверху вниз.

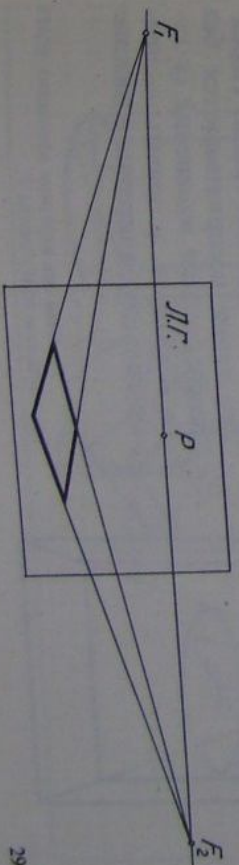
Если горизонтально лежащие прямоугольник или квадрат по отношению к картинной плоскости расположены под случайным углом, то уходящие в глубину их стороны (линии) будут направлены не в главную точку схода, а в точки схода, расположенные по правую и левую стороны от нее. Они определяются продолжением с направлением сторон (линий), уходящих в глубину до пересечения с линией горизонта (рис. 20).

Если главная (центральная) точка схода обычно находится в пределах картины, то точки схода для прямых, расположенных под углом, большей частью расположены за пределами рамки картины (листа бумаги).

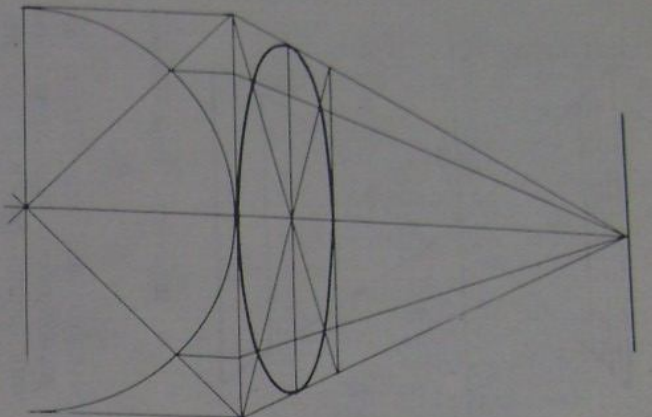
При рисовании окружающих нас предметов приходится сталкиваться не только с предметами многогранной формы, но и с телами вращения (цилиндр, конус), а также с предметами быта округлой формы (бидон, кофейник, вазы различной формы и т. п.). Чтобы уметь грамотно построить окружности в перспективе, надо знать правила построения окружности в перспективе. Если окружность располагается по отношению к картинной



19. Перспектива прямоугольника



20. Перспектива квадрата в угловом положении



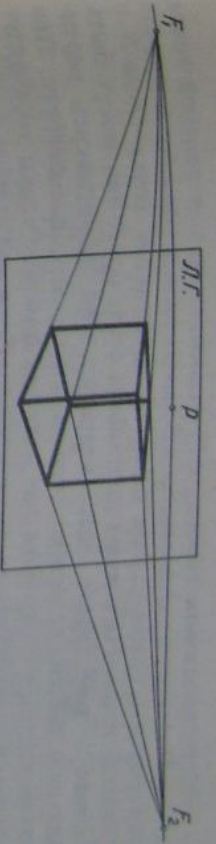
21. Перспектива окружности

плоскости под каким-то углом, то она принимает вид эллипса. Исходя из того, что окружность легко вписывается в квадрат, в практике принят следующий способ построения окружности в перспективе. Сначала строят квадрат в перспективе, а затем по вспомогательным точкам вписывают в него эллипс (рис. 21).

При изображении в перспективе окружности надо обращать внимание на плавное округление замкнутой кривой и на то, чтобы передняя половина окружности, изображенной в перспективе, была бы больше, чем задняя.

Изображение простейших объемных форм в перспективе.

В основе изображения в перспективе простейших объемных форм (куб, призма, пирамида, цилиндр, конус) лежат изложенные положения перспективы линий и плоскостей. Так, при рисовании куба или прямоугольной призмы, стоящих на горизонтальной плоскости, одна из граней (плоскостей) которых расположена фронтально, следует руководствоваться правилами изображения (см. рис. 19). Если фронтальная плоскость указанных геометрических тел находится в пределах главной оси картинной плоскости¹, а сами геометрические тела расположены ниже или выше линии горизонта, то мы видим только две грани. Передние грани воспринимаются без перспективных изменений (у куба — квадрат, у призмы — прямоугольник), а верхние и нижние

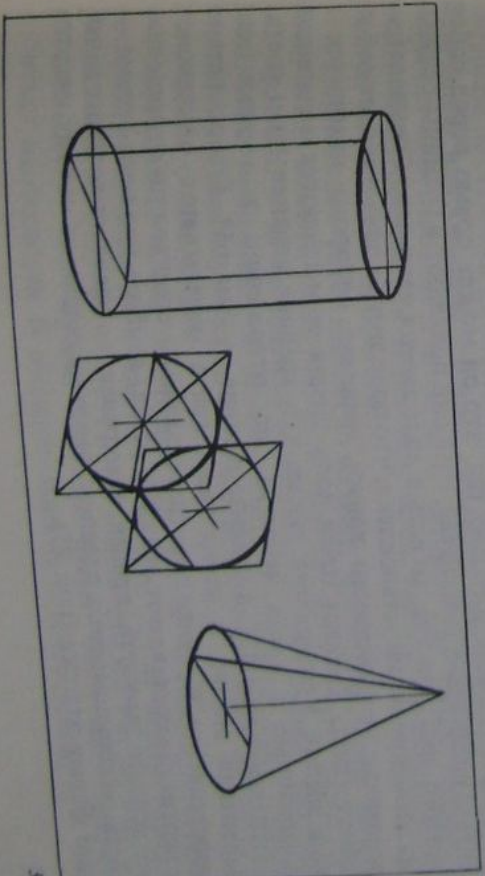


23. Перспектива куба в угловом положении

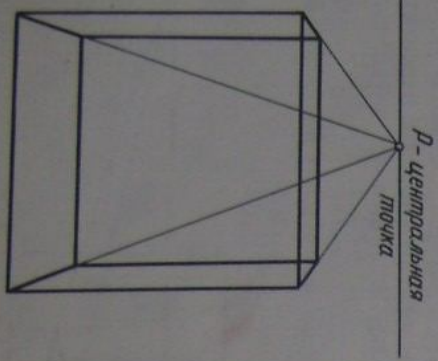
плоскости имеют вид трапеции. Для изображения куба и призмы в указанном положении надо иметь только центральную точку схода P , куда и будут направлены ребра, в пространстве расположенные перпендикулярно картинной плоскости (рис. 22). В эту же точку будут направлены удаляющиеся в глубину ребра и при фронтальном положении куба, находящегося на уровне горизонта.

Если куб или прямоугольную призму, находящиеся на горизонтальной плоскости, расположить ниже уровня зрения и под углом, а не фронтально, как в первом случае, то мы будем видеть три грани (две боковые и верхнюю); все они будут иметь свое перспективное сокращение. Именно в таком положении, как правило, и изображаются эти геометрические тела. Принцип построения перспективного сокращения нижнего (невидимого в данном случае) и верхнего оснований указанных тел основан на перспективе горизонтальных плоскостей, стороны которых расположены под углом к картинной плоскости и направлены в точки схода F_1 и F_2 , находящиеся на линии горизонта справа и слева от центральной точки P . Что касается вертикальных ребер, то они, сохраняя вертикальное положение, сокращаются по мере удаления от зрителя (рис. 23).

24. Перспектива цилиндра и конуса



22. Перспектива куба во фронтальном положении



М.Г.

¹ Главная ось картины проходит через центральную точку схода P .

Местоположение точек F_1 и F_2 относительно центральной точки схода P зависит от угла поворота боковых граней. Чем больше грань повернута в глубину, тем ближе располагается точка схода F к главной точке. На равном расстоянии от точки P они могут быть только в том случае, если, например, куб расположить вертикальным ребром строго по главной оси картинной плоскости. При таком частном положении две видимые боковые грани куба будут одинаково сокращены, а следовательно, и равны, так как обе они имеют один и тот же угол по отношению к картинной плоскости.

На рисунке 24 показан принцип построения в перспективе цилиндра и конуса, основанный на правилах изображения в перспективе квадрата и окружности. При рисовании тел вращения и предметов округлой формы надо следить за тем, чтобы боковая ось эллипса (окружность в перспективе) была бы перпендикулярна к основной оси предмета.

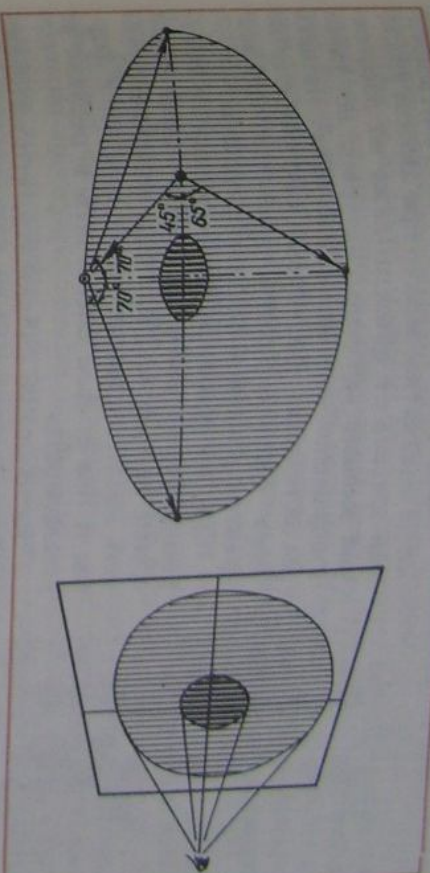
Итак, чтобы правильно подойти к изображению предмета с учетом явлений перспективы, прежде всего необходимо определить уровень зрения по отношению к рисуемой модели. На основе уровня зрения следует установить на плоскости листа линию горизонта и в зависимости от положения предмета в пространстве определить количество и местоположение точек схода.

Зрительное восприятие и изображение предметов с натуры. Говоря о сущности реалистического рисунка, П. П. Чистяков писал: «Строго, полное рисование требует, чтобы предмет был нарисован, во-первых, так, как он кажется глазу нашему и, во-вторых, как он существует».

В данном случае речь идет об образном подоби рисунка изображаемому объектам, об убедительности построения объемной формы на плоскости листа, то есть о том, что нарисованные предметы должны быть узнаваемы.

При решении этой весьма важной задачи изображения формы при рисовании с натуры необходимо исходить из определенных условий зрительного восприятия. Каковы же эти условия?

Зрение человека устроено так, что он может прямо перед собой видеть предметы в том случае, если они попадают в границы определенного пространства, то есть в *поле зрения* человека. Специальными исследованиями установлено, что поле зрения представляет собой зрачок глаза. Крайние точки поля зрения определяются величиной *угла зрения*. Установлено также, что крайние верхние лучи света, составляющие угол 45° , а крайние нижние — угол 65° . Относительно вертикали влево и вправо наши глаза охватывают одинаковое пространство. Крайние лучи света с каждой стороны по отношению к вертикали составляют угол 70° . Итак, наибольшее поле зрения — это условно замкнутая кривая, находящаяся в пределах крайних лучей ниню форму эллипса (рис. 25).



25. Поле зрения

Однако не все предметы, находящиеся в поле зрения, человек воспринимает четко. Чем дальше они находятся от главного луча зрения и чем ближе расположены к границам поля зрения, тем менее отчетливо мы их видим. Наиболее ясно воспринимаются предметы, находящиеся в пределах поля наилучшего зрения, размеры которого определяются углом конуса лучей зрения в пределах от 28° до 37° в вертикальной плоскости (по направлению сверху вниз) и несколько больше в горизонтальной плоскости.

Теоретически установлено, если поле наилучшего зрения представить в виде круга, то при конусе зрения в 28° вершина (точка зрения наблюдателя) располагается на расстоянии двух диаметров круга (поля наилучшего зрения); при конусе зрения в 37° — на расстоянии полутора диаметров. Практически при рисовании с натуры натюрморта это значит, что рисуемый должен отойти от натурной постановки на расстояние, равное минимуму полутора-двум величинам наилучшим крайним размерам пространства, которое занимает постановка. Рисовать с натуры при очень большом удалении от постановки не рекомендуется, так как плохо воспринимается объемность предметов.

Наибольшим расстоянием до модели, обеспечивающим четкое восприятие объема, может быть ее трехкратная величина, которую, как правило, и рекомендуется выбирать при рисовании с натуры. Подобные рекомендации можно найти в теоретических трудах художников эпохи Возрождения, в частности у Леонардо да Винчи в его «Книге о живописи».

Правильный выбор расстояния до натуры обеспечивает четкое восприятие предметов, позволяет избежать резких перспективных сокращений их формы в рисунке и, следовательно, дает возможность рисовальщику при линейно-конструктивном построении формы добиться наибольшей ее выразительности и убедительности.



26. Влияние уровня точки зрения на передачу конкретности формы предмета

Следует заметить, что изобразить предмет в перспективе можно при любом удалении зрителя от объекта (даже на расстоянии меньше величины натурь), но такое изображение вряд ли можно будет назвать реалистически рисунком, так как оно не будет соответствовать зрительному восприятию реальной формы предмета.

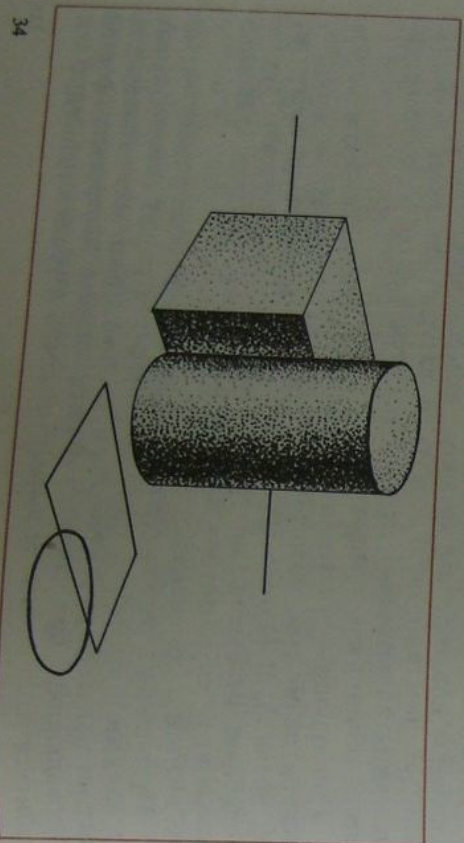
Другим условием убедительности построения формы является выбор такой точки зрения на предмет, которая позволяет увидеть наиболее характерные признаки формы и тем самым обеспечить в рисунке ее узнаваемость.

Часто можно наблюдать, что начинающие рисовальщики мало обращают внимания на это весьма важное условие при работе с натурь. Рисование со случайной точки зрения ставит ученика с самого начала в затруднительное положение, он как бы лишается возможности видеть конструктивное строение предмета, а значит, испытывает трудности в построении конструкции на самом рисунке, так как ему не за что «зацепиться». И как бы ни старался ученик решить большую форму за счет тональных отношений, подобные изображения в конечном итоге получаются не убедительными.

На рисунке 26 показано, как влияет уровень и точка зрения на передачу конкретности формы предмета.

Принцип построения формы предметов при рисовании с натурь. В статье «О принципах и методах обучения рисованию» Д. Н. Кар-

27. Неправильное изображение оснований предметов на плоскости



довский писал, что в основу живописи и рисунка должно быть положено изучение законов изображения формы.

Исходя из этого, изучение формы составляет основу профессионального воспитания и образования каждого молодого художника, тем более будущего художника-педагога. Как уже было отмечено, при рисовании с натурь перед учеником стоит задача — изобразить на плоскости листа форму предметов, имеющих три измерения, то есть передать объемную характеристику предметов, находящихся в пространстве. Следовательно, в учебном рисунке мы имеем дело с формой объемной, то есть с массой определенного характера. Итак, решить форму в рисунке — это значит передать объем.

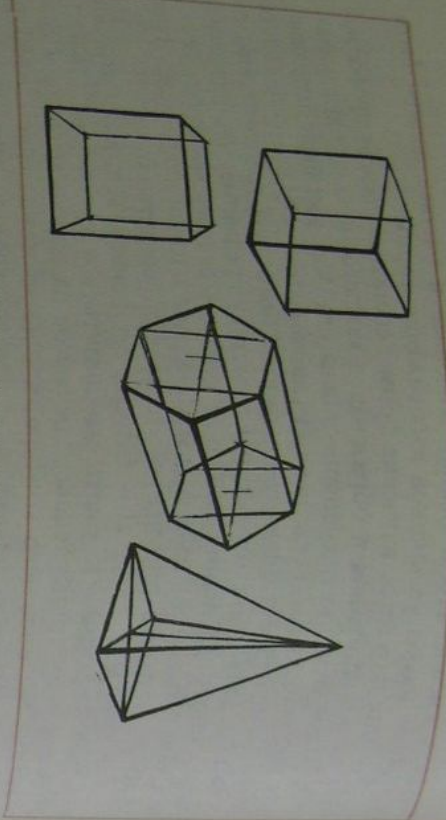
Рисовать с натурь — это значит понимать и знать строение объемной формы и уметь изобразить конструктивную сущность объемно-пространственных предметов на плоскости листа. Срисовывание же внешнего контура, что часто можно видеть в работах начинающих, есть не что иное, как плоскостной прием рисования, изолирование объема от пространства. Рисование по контуру при изображении натурной обстановки, состоящей из двух и более предметов, может привести к тому, что на рисунке один предмет окажется как бы вдавненным в другой. Подобные ошибки являются результатом неправильного размещения оснований изображаемых предметов на плоскости (рис. 27). Начинающие рисовальщики обычно рисуют предметы в упор.

Чтобы избежать подобного поверхностного рисования, ученик с самого начала должен руководствоваться конструкцией предмета. Под **конструкцией предмета** принято понимать взаимное расположение его элементов и частей и связь их между собой в единую объемную форму.

Конструктивную сущность рисунка того или иного предмета составляет изображение с учетом перспективных изменений плоскостей, образующих объемную форму, и простейших геометрических тел, которые лежат в основе их формообразования. Так, решить в рисунке конструктивную основу куба и призмы — это значит построить все видимые и невидимые грани (плоскости) с учетом их взаимосвязи и положения в пространстве по отношению к рисующему (рис. 28).

Принцип конструктивного решения в рисунке предметов быть должен основываться на сквозной прорисовке всех элементов, образующих большую конструктивную форму данного предмета. Под **большой конструктивной формой** в учебном рисунке понимаются соотношенные как частей предмета, так и предмета в целом с простейшими геометрическими телами (цилиндром, конусом, шаром, пирамидой, призмой).

Говоря о большой форме, Д. Н. Кардовский в одной из своих методических работ писал: «Что такое большая форма? Голова — это шарообразная или яйцевидная фигура; рука в плече — цилиндр; нос — призма, ограниченная четырьмя главными плоскостями. Все это большие формы. Когда такая большая форма намечена, надо ее



28. Линейно-конструктивное построение формы геометрических тел со сквозной прорисовкой

проверить в конструкции, в характере, в размерах (пропорциях) и затем вносить жизненные подробности»¹.

Руководствуясь этим определением, при рисовании предметов быта, например кувшина, кружки или вазы, следует идти от геометрических тел, определяющих их конструктивную основу, то есть рассматривать как сочетание шара и цилиндра. Такой подход к решению большой формы значительно облегчает задачу построения конструкции предметов сложной формы, занимающих различное положение в пространстве.

Именно на стадии конструктивного решения рисунка следует руководствоваться правилами линейной перспективы, что позволяет правильно изобразить объемную форму в пространстве.

Применить перспективу при рисовании с натуры — это не значит, что ее надо чертить с математической точностью. Ведь не случайно художники эпохи Возрождения говорили, что циркуль должен быть в слугу для проверки и уточнения плоскостей, образующих конструктивное строение пространственных форм.

О проверке строения формы методом плоскостей П. П. Чистяков писал: «Так, например, ученики, рисующие куб. Пусть его сначала берут весь, а потом поверят плоскостями»². Здесь речь идет о том, что при построении конструкции куба или какого-либо предмета необходимо иметь в виду, что плоскости, находящиеся ближе к рисующему, на рисунке должны быть изображены по своим размерам больше, чем плоскости удаленные.

Изучение формы при рисовании с натуры заключается не только в умении правильно решать линейно-конструктивное строение предметов. Окружающие нас предметы мы воспринимаем благодаря тому, что они находятся в определенных условиях освещения (естественного или искусственного). Рассматривая объемный предмет как комплекс определенных поверхностей, расположенных под разными углами, вполне естественно, что они не могут быть одинаково освещены. Следовательно, возникает вторая задача при построении большой формы — определение границ распределения светотени на форме в зависимости от ее конструктивного строения и решение основных тональных отношений (свет, тень, полутень) в пределах установленных границ.

Если при рисовании с натуры предметов округлой формы (кружка, кувшин, ваза, бидон, чайник и др.) не учитывать законов распределения светотеневых градаций и не следить за их границами, а руководствоваться только внешним созерцанием темных и светлых пятен и стремиться за счет их решить рельеф формы, то это, как правило, приводит к начинающему рисовальщику к обратному результату — к разрушению правильно построенной конструкции предмета на первой стадии.

О взаимосвязи светотеневых градаций с конструктивным характером формы П. П. Чистяков говорил: «Так, шар с бесмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запячанным кругом»¹.

Пропорциональные отношения натуры и изображения. Окружающие нас предметы характеризуются не только конструктивной сущностью (строением), но и своими размерами. Рассматривая конкретный предмет, например бидон для молока, мы говорим, что его высота в два раза больше ширины; верхняя цилиндрическая часть — горловина в два раза уже ширины бидона и в пять раз меньше его высоты. О книге можно сказать, что ее толщина во столько-то раз меньше ширины. Таким образом, каждому предмету свойственны свои соотношения как основных величин между собой, так и отдельных его частей к основным размерам, или свои *пропорции*.

При анализе натурной постановки (натюрморта) из двух и более объектов сразу же возникает вопрос о пропорциональных отношениях одного предмета к другим. В этом случае мы употребляем такие определения: предмет большой или маленький.

Студенты должны систематически тренировать свой глазомер, чтобы научиться определять пропорции предмета на глаз, избегая такого механического приема, как визуирование.

Для тренировки глазомера известные художники и педагоги рекомендовали своим ученикам самые различные задания, связанные с воспитанием чувства пропорций, с умением определять соответствующие величины на глаз. Так, Леонардо да Винчи предлагал

¹ Д. Н. Кардовский об искусстве. М., 1960, с. 260.
² Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 333.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, с. 348.

определить длину линии, начерченной на стене, а также, сколько раз выбранная единица измерения укладывается в заданном раз-
мере и т. д.

Изучение пропорций натуры — это лишь первоначальный этап, умение же верно изобразить их относительно натуры на плоскости является основой реалистического рисунка.

Как правило, все учебные композиции, в том числе и рисунок натуры, принято выполнять меньше натуры. В связи с этим встают две основные задачи. Первая из них — выбор единичного масштаба изображения для всей группы предметов. Так, перед нами натурная постановка из трех предметов (крючка для молока, кружка и миска). Если мы, исходя из размера листа бумаги, решим изобразить крючку в два раза меньше ее натуральной величины, то и другие предметы этого натурморта следует рисовать с учетом выбранного масштаба. Игнорирование этого условия приведет к разрушению смыслового содержания, заложенного в натурной постановке, к нарушению пропорциональных отношений между предметами и их изображением. В результате предметы на рисунке будут плохо узнаваться.

В нашем примере крупное изображение миски по отношению к двум другим объектам может поставить зрителя в затруднение, так как ему будет трудно определить, что это — миска или таз.

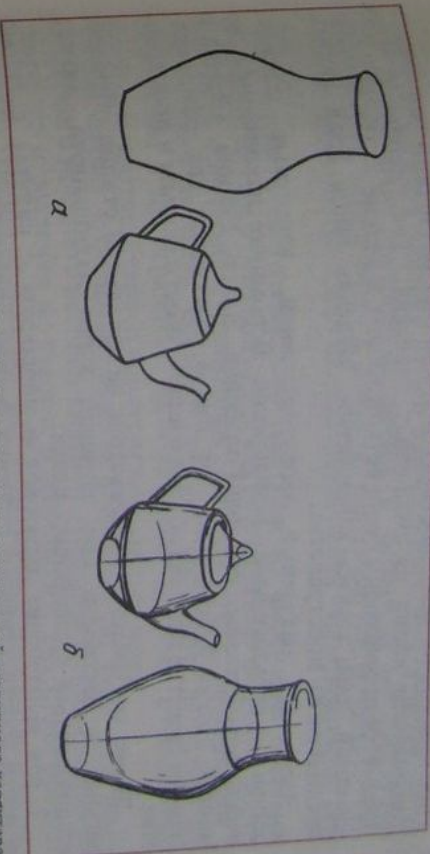
Вторая задача, которую должен решить ученик, — это установить размеры отдельных частей предметов по отношению к общим массам, но уже с учетом избранного единичного масштаба изображения. Практически это означает, что единица измерения для определения величины частей относительно друг друга на рисунке должна соответствовать принятому масштабу для данного рисунка.

Итак, выдерживать пропорции в рисунке — это значит соблюсти соотношение величины всех частей к целому в пределах выбранного размера листа и единичного масштаба изображения.

На пути решения этой задачи перед начинающим рисовальщиком возникает ряд трудностей, связанных, с одной стороны, с возможностью преодоления плоскости листа и изображением на нем объема, с другой — с некоторыми особенностями зрительного восприятия.

Наблюдения показывают, что ошибки в пропорциях допускают те студенты, которые ведут рисунок по частям, то есть доводят одни части изображения до решения объемности, а другие оставляют одни бы в плоскостном состоянии. Такой ход работы над натурмормотом исключает из построения метод сравнения. Рисующий не может им воспользоваться для определения пропорциональных величин одного предмета по отношению к другому, так как плоскостное и объемное изображение зрительно несоизмеримы.

Следует иметь в виду, что тональное решение формы как бы собирает ее. Если сравнить два изображения одинакового размера одного и того же предмета, но разных по решению (один рисунок решен линейно, другой в тоне), то в силу особенностей зрительного



29. Изображение предметов линейей различного характера

восприятия тональный рисунок будет восприниматься несколько меньше по размеру по отношению к линейному.

Таким образом, последовательность величия рисунка натурморта и уточнение пропорциональных величин объемов (предметов) должны идти на всех этапах одновременно, от первого, еще плоскостного, размещения масс предметов на плоскости листа к завершеному объемному решению.

При определении пропорций предметов различной светосилы необходимо учитывать, что в силу зрительного восприятия светлые объемы воспринимаются несколько большими по отношению к темным. Незнание этого оптического явления нередко приводит к началу рисования к нарушению пропорций при работе над рисунком натурморта, включенного предмета различной окраски.

Линия в рисунке натурморта. На начальной стадии обучения студент должен уяснить, что линия, как изображение плоской художественного рисунка, значительно отличается от плоской чертежной линии. Художник в своей работе пользуется (направленной) линией, характеризующейся по характеру (направленности, толщине, тональности) и, следовательно, большими изобразительными возможностями.

Проволаживаем несколько изображений одних и тех же предметов, чтобы иметь представление о просторанственной линии. На рисунке 29, а, хотя и соблюдены правила воспринимания глубины просторанства мы не чувствуем, предметы изображены плоскими. Объясняется это тем, что они прорисованы одинаковой толщиной. Объясняется это тем, что они прорисованы одинаковой толщиной. Объясняется это тем, что они прорисованы одинаковой толщиной.

Подобное изображение является контурным. На рисунке 29, б те же предметы также выполнены линейно, в отличие от предыдущих изображений, линия здесь не проволочная, а просторанственная, передающая не только абрис предметов, но и их

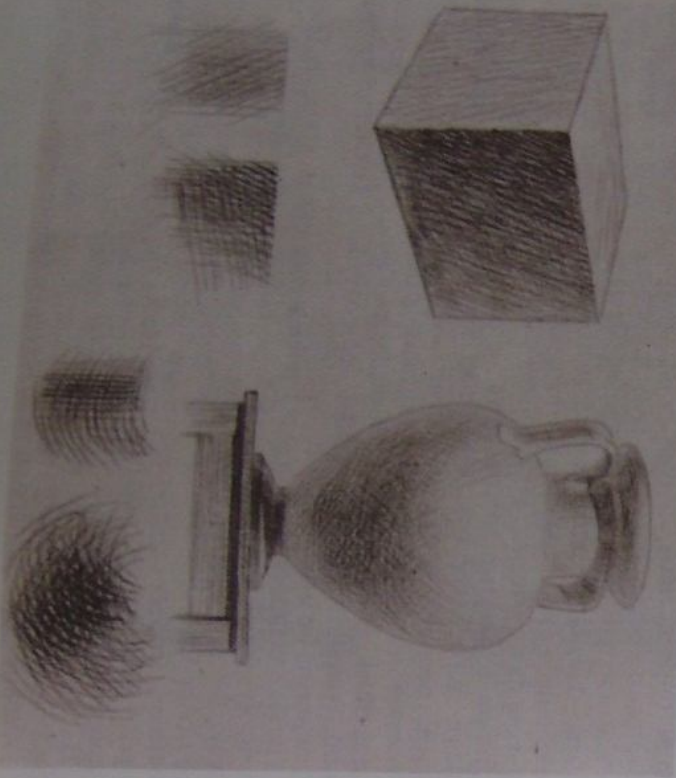
треммерность (объем). Достигнуто это за счет различной толщины и тональности линии на различных участках. Так, передние края предметов прорисованы более четкой линией, а задние — мягкой, еще заметной, едва касаясь карандашом, отделяя лишь края формы предметов от пространства.

Используя различный характер линий, известные мастера достигали поразительных результатов. Вспомните лаконичные, но очень выразительные рисунки Гольбейна, Энгра, Репина, Серова и многих других художников, где линия выступает как самостоятельное средство решения объема и пластичности формы в пространстве.

Линия, как средство изображения, на начальной стадии обучения рисунку, в частности при изучении курса натюрморта, может использоваться в следующих целях:

1. для выполнения зарисовок и набросков с натуры с целью изучения конструктивного строения формы предметов;
2. как вспомогательное средство при компоновке на плоскости листа группы предметов и выявлении их последовательной конструктивной характеристики;
3. использование линии как штриха в тональном решении натюрморта. В данном случае штрих рассматривается как составная часть линейно-изобразительной системы. Выразительность и

30. Штрих как средство тонального решения формы



характер штриха зависят от его направления, силы прикосновения карандаша или другого материала к бумаге и от структуры поверхности самой бумаги (гладкая, шероховатая). Штрихи, полуженные один рядом с другим, воспринимаются уже тоновым пятном (рис. 30).

Понятие о светотени. Тон как средство выражения объемной формы. Как уже отмечалось, человек воспринимает реальную форму предмета благодаря отраженным световым лучам, попадающим в глаз. Источник света, освещая предмет, определяет не только его положение в пространстве, но и выявляет характер его объемной формы в соответствии с конструктивным строением.

Поскольку отдельные участки (поверхности) того или иного объемного предмета располагаются под разными углами к источнику света, то и различна их степень освещенности. Последнее объясняется тем, что они принимают на себя различное количество световых лучей. Наиболее освещенные части, то есть поверхности, обращенные к источнику света и получающие наибольший поток прямых лучей, принято называть *светом*.

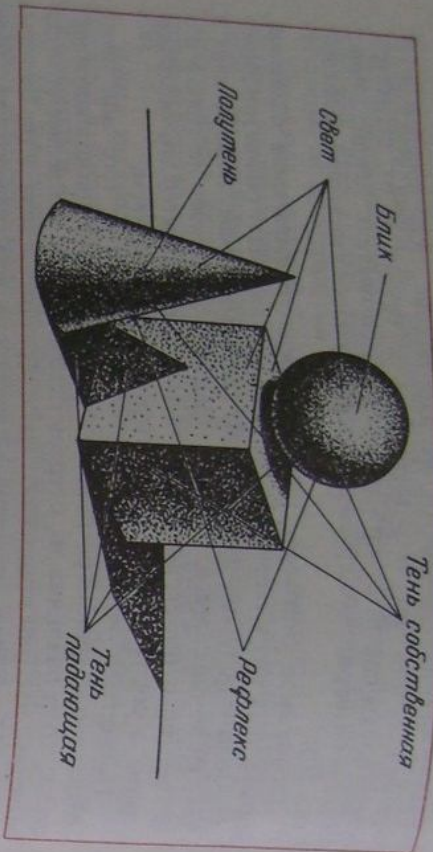
Освещенность поверхности предмета значительно убывает по мере уменьшения угла падения световых лучей. Косые (скользящие) лучи света образуют на поверхности *полутень*. На округлых формах полутень является зоной постепенного (плавного) перехода от световой части к теневой, а на предметах граненой формы полутень выступает как самостоятельная зона между его освещенной и теневой частями.

Тенью на предмете называется та часть поверхности формы, на которую лучи от источника света не попадают, прием такую тень принято называть *собственной тенью*.

Существует и так называемая *падающая тень*, образующаяся на поверхностях (на освещенной части формы, претраждающих путь на фоне и т. п.) от освещенных предметов, претраждающих путь световому потоку. Характер очертающей падающей тени зависит от формы предмета, образующего эту тень, и от структуры поверхности и конструкции формы, на которую она падает.

Объекты, находясь в окружающей среде, принимают на себя не только потоки лучей от источника света, но и отраженные лучи света от соседних объектов. Если внимательно посмотреть на натуру, то можно увидеть, что ее теневая часть неоднородна по своей плотности. В результате воздействия отраженного света собственной тень в отдельных местах несколько высветляется. Это явление называется световым *рефлексом*. Как правило, на предметах округлой формы высветление собственной тени происходит в крайней «контурной» ее части, поэтому при рисовании тени следует данной формы наиболее темную часть собственной тени следует располагать несколько отступив от края теневой части формы.

Внутри, что очень важно для решения объема поверхности предмета, самый светлый участок освещенной поверхности предмета, отражающий наибольшее количество лучей света, называется



31. Распределение светотени на предметах граничной и округлой формы

бликом. Лучшее всего он виден на глянцевых поверхностях, особенно на выпуклых и вогнутых формах. На рисунке 31 показана схема распределения светотени на предметах граничной и округлой формы.

Итак, существуют определенные закономерности распределения лучей света по форме предмета, благодаря чему наш глаз воспринимает различные градации светового потока, попадающего на его поверхность, а следовательно, и объемную форму. На основе этих объективных закономерностей и возникает понятие о *светотени* в натуре как о совокупности оттенков света на соответствующей форме от самого светлого до самого темного.

В то же время степень насыщенности светотени в натуре зависит от целого ряда объективных условий. Если два сходных по всем параметрам предмета (например, два гипсовых шара) осветить источниками света различной силы, то на шаре, который освещен более сильными источниками света, светотень будет выражена более четко, чем на шаре, освещенном менее сильными источниками.

По-разному воспринимается сила светотени на однородных объектах, занимающих различное пространственное положение к источнику света. Это хорошо можно проследить на натурной постановке из группы геометрических тел, освещенных единым светом, тем сильнее и контрастнее выражена на нем светотень по отношению к освещенным и темным поверхностям предметов, находящимся дальше от этого источника света.

Различно будет восприниматься сила светотени на предметах, освещенных одним и тем же источником света, но разных по цвету (например, синий и коричневый чайники или красная и зеленая чашки). Это зависит от степени отражения или поглощения предметным цветом количества светового потока.

Таким образом, сила светотени зависит не только от силы источника света и его расстояния до предмета, но и от цветовой окраски его поверхности, то есть сила светотени зависит от способности отражения определенного количества света той или иной поверхностью предмета. Так возникает понятие о *светосиле в натуре*.

Светосила отдельных элементов светотени (свет, полутень, тень, рефлекс) в натуре находится в определенных отношениях. Так, рефлекс всегда светлее тени и темнее света, полутень темнее света и светлее тени как собственной, так и падающей. В данном случае речь идет об одинаково окрашенном предмете.

Однако студентам приходится рисовать не только натурные постановки, предметы которых имеют однородный материал и одинаковую окраску (как, например, группа гипсовых геометрических тел), но и натюрморты, составленные из предметов быта различной окраски, в том числе и имеющих различный диапазон светлоты одного и того же локального цвета (например, синий чайник, светло-синяя чашка и т. п.).

В подобных натурных постановках, с одной стороны, каждый предмет несет в себе собственные светосильные отношения, с другой — светосильные отношения одного объекта (от светлого до темного) отличаются от светосильных отношений других предметов.

Сопоставляя светосильные отношения между цветными предметами натурной постановки, можно обнаружить не только отличие одного от другого по светлоте (например, желтый лимон светлее синей чашки), но и различие светосилы элементов светотени. Так, сила освещенной поверхности одного из цветных предметов может быть светлее или темнее световых частей других, а может быть так, что сила тени одного из предметов натурной постановки будет светлее полутеневой поверхности другого предмета (при равных условиях освещения теневая часть светло-желтого предмета будет светлее полутеневых поверхностей предметов, имеющих темную синюю или лиловую окраску).

Таким образом, отражательная способность цвета существенно влияет на светосильные отношения степени светлоты элементов светотени между предметами, а следовательно, и на общий светотеневой строй натурной постановки.

Различные силы светотеневых градаций в натуре определяют понятие тона! Под *тоном* в рисунке следует понимать воспроизведение на плоскости листа светотеневого строя, наблюдаемого в натуре от самого светлого к самому темному, иначе говоря, воспроизведение светосильных отношений поверхности, располагая карандашом или иными светосильными инструментами изобразительными материалами.

Следует отметить, что художник, располагая карандашом или углем, как самими темными изобразительными материалами белой бумагой не может воспроизвести не только абсолютную силу

¹ Тон (от греч. tonos) — «напряженность», степень светлота поверхности предмета или его части с учетом цвета, освещенности и других условий.

глубоких теней и яркости света, но и то богатство тональных оттенков, которыми располагает природа. И все же, несмотря на ограниченность диапазона тональной шкалы изобразительных материалов, опытный рисовальщик передает в рисунке как разнообразие светотеневых градаций на соответствующих формах, так и общий светотеневой строй натурной постановки.

Для преодоления противоречия между диапазоном тонального строя природы и тональной шкалой изобразительного материала художник пользуется в рисунке *тональными масштабом*, суть которого заключается, с одной стороны, в сокращении «растяжки» тональных оттенков при легкой форме между граничными светлотеневыми зонами, с другой — в установлении в рисунке самого светлого и самого темного мест, в пределах которых должны быть распределены все промежуточные тона. Предельный размер тонального масштаба в рисунке — белая бумага и полная сила карандаша, как крайние полюса.

При рисовании с природы предметов, имеющих светлую окраску, в целях избежания черноты опытный рисовальщик самые темные места берет несколько слабее силы карандаша и тем самым устанавливает как бы заниженный тональный масштаб, что дает возможность решить светотеневой строй натурной постановки в светлой тональной гамме.

Таким образом, существует прямая зависимость между выбором размера тонального масштаба и тональным строем рисунка. Независимо от того, будет ли рисунок решен в светлой или темной тональных гаммах, важно, чтобы распределение всех основных оттенков, от самого светлого до самого темного, на рисунке соответствовало местоположению этих светотеневых градаций природы.

Другое дело, что в рисунке мы передаем не абсолютную напряженность соответствующих тонов природы, а лишь их пропорциональные отношения, причем, как правило, в сторону уменьшения, что связано с возможностями изобразительных материалов. Понижая степень световой части предмета в рисунке, например, в два раза по отношению к световой части природы, необходимо во столько же раз ослабить и теневую часть рисунка по отношению к теневой поверхности природы. В этих же пропорциональных отношениях следует поддерживать и все промежуточные светотеневые оттенки. Именно в этом и состоит *принцип работы отношениями* над тональным рисунком. Игнорирование этого принципа (часть формы решается по отношению к натуре в одном тональном масштабе, а другая — в совершенно другом) приводит к нарушению тональной взаимосвязи между поверхностями, образующими объем. В посылу полутонов, выпадают из общей формы, рефлекс, взятые в обучении студент должен уяснить, что нарушение масштаба светосильных отношений между рядом лежащими тонами по отношению к натуре «помает» форму.

При решении тонального рисунка необходимо учитывать и степень удаленности предмета (или предметов) от рисующего.

Все предметы по мере удаления теряют изобразительную четкость. Проследить это можно на таком примере. Если мы поставим ряд одинаковых предметов на разном расстоянии от рисующего в глубь пространства, то убедимся, что ближайший предмет воспринимается нами четко, на нем ясно заметны мелкие детали, хорошо читается фактура, материал. По мере удаления эти предметы как бы пропадают, делаются менее заметными. На втором плане предмет воспринимается более обобщенно, объекты на третьем и последующем планах как бы растворяются и смотрятся более плоско, силуэтно. Такая же закономерность наблюдается и в отношении светосилы предметов. Контрасты света и тени на переднем плане читаются четче, сильнее. По мере удаления объекта переднем плане ослабевают.

Все эти явления надо учитывать при рисовании многоплановых натюрмортов и особенно при работе над натюрмортом в интерьере, когда необходимо решать глубокие пространственные планы.

МАТЕРИАЛЫ И ИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Как правило, безразличное отношение к материалу отрицательно сказывается не только на конечном результате, но и на ходе ведения рисунка. Очень трудно исполнить длительный рисунок карандашом на рыхлой бумаге. Бумага этого сорта не выдерживает продолжительной работы и переделок, который быстро лохматится, — все это разрушено верхнего слоя, который быстро лохматится, — все это ставит начинающего рисовальщика в затруднительное положение. Говорить о свежести и выразительности рисунка, надо знать не приходится. Следовательно, приступая к работе, надо знать не только изобразительные, но и технические возможности рисунка материала (пригодность бумаги для ведения длительного рисунка карандашом или работы углем и т. д.). Только при сознательном подходе к выбору материала можно рассчитывать на высокое качество учебного рисунка.

Бумага. Согласно государственному стандарту бумага в зависимости от ее целевого назначения разделяется на классы и группы. Бумага для рисования продается в листах под названием ватман, полуватман, рисовальная и чертёжно-рисовальная. Каждый из перечисленных видов бумаги характеризуется определенной плотностью и фактурой верхнего слоя (гладкая, мелкозернистая, крупнозернистая).

Качество бумаги, ее пригодность для выполнения длительных рисунков можно определить по следующим внешним признакам: она не должна лохматиться под воздействием обычной мягкой резинки, ее поверхность не должна иметь заломов и волнистости, не иметь залысин и просвечивающихся пятен.

бумаги определяется и ее белизной. Забегая вперед, отметим, что последнее особенно важно для акварельной живописи, так как степень белизны бумаги влияет на ее отражательную способность и, следовательно, обеспечивает прозрачность нижнего акварельного слоя.

Для выполнения рисунков углем или сангиной, кроме белой бумаги, можно использовать самую различную бумагу (листовую, рулонную, обои и др.) серых и светло-коричневых оттенков. Преимущество полупрозрачной бумаги при работе указанными материалами состоит в том, что она несет в себе как бы обшир, объединяющий тон рисунка.

Цветную бумагу, например теплого тона, можно подготовить и самому, для чего белую бумагу нужной фактуры натравивают на планшет и губкой или мягким флишем тонируют крепким настоем чая до необходимой силы тона.

Выбор различных графических материалов в работе над рисунком натюрморта должен быть обусловлен как степенью подготовленности начинающего рисовальщика, так и учебно-творческими задачами, решаемыми в конкретной натурной постановке.

Карандаш. Из всех графических изобразительных материалов карандаш более чем какой-либо другой рисовальный материал дисциплинирует ученика, причает его лепить форму штрихом. Это способствует пониманию взаимосвязи конструктивного и тонального решения формы и дает возможность «поставить» руку начинающего рисовальщика.

Кроме того, карандаш позволяет тщательно прорабатывать как крупные, так и мелкие формы.

На начальной стадии обучения рисунку наиболее приемлемым во всех отношениях является графитный карандаш. Он не только хорошо ложится и держится на бумаге различных сортов, но и исправлено легко полностью стирается резинкой, что очень важно для рисунка. В то же время следует иметь в виду, что трудно поддаются исправлению рисунки, выполняемые твердым карандашом. Жесткий графит даже под небольшим нажимом продавливает бумагу, оставляя на ней следы, проступающие под воздействием резинки. В связи с этим принято рисовать мягкими карандашами или выпускаться под марками «М» и «В». Степень мягкости графита определяется цифрой, стоящей рядом с указанными буквами. Чем больше цифра (число), тем мягче графит карандаша. Набор карандашей в пределах от М до 5М или от В до 5В вполне достаточен для выполнения рисунков самого различного характера.¹

Следует иметь и карандаши средней твердости — ТМ, НВ. Карандашами средней твердости ТМ, НВ и с графитами средней

мягкости М, 2М, В, 2В принято вести начальные этапы рисунков, рассчитанных на несколько сеансов, что позволяет держать рисунок в расцвеченных тонах в ходе композиционного решения плоскости листа и светлых оттенков соответствующих форм натурной постановки.

Карандаши этих марок являются хорошим материалом и для полного завершения рисунков с постановкой, составленных из светлых предметов (глиняные модели, посуда и драпировки светлых тонов и т. д.), так как их тональный диапазон позволяет избежать чрезмерной черноты.

Карандаши с более мягким графитом (3В—5В, 3М—5М) следует применять для проработки глубоких теней на предметах или драпировках темной окраски, для выполнения эскизов композиционного характера и для набросков и зарисовок.

К лучшим сортам бумаги для работы графитными карандашами относится плотная бумага средней шероховатости. Бумага этого типа является хорошей основой и для работы карандашом «Негро», который по своим изобразительным возможностям близок к так называемым итальянским карандашам¹.

Овладевание в совершенстве техникой рисунка как средством художественного выражения действительности (предметная форма, материальность, среда и т. д.) — достаточно длительный процесс. Немаловажное значение в выборе того или иного технического приема имеет субъективное отношение художника к объекту изображения. Однако существуют общепринятые принципы техники работы соответствующими материалами, выработанные великими мастерами и художественными школами, с которыми должен быть ознакомлен начинающий рисовальщик. Так, для карандаша наиболее приемлемой является техника работы штрихом, которая заключается в обработке формы сравнительно короткими линиями различной толщины и силы тона.

Графит карандаша, как менее сыпучий рисовальный материал, дает возможность наносить штрихи как бы по поверхности зерна бумаги, не забывая ее фактуру, благодаря чему бумага до конца сохраняет отражательную способность, что в свою очередь обеспечивает свежесть карандашного рисунка.

Выразительность штриха, его изобразительные возможности во многом зависят от приема работы карандашом. Штрихи на поверхности бумаги наносятся как концом заточенного грифеля, так и его боковой поверхностью. Боковая поверхность грифеля дает широкий мягкий штрих. Таким штрихом при рисовании натюрморта принято решать драпировки, тенистые и полутеневые части формы предметов. Легким нажимом на карандаш этими же приемами прорабатываются и поверхности формы, находящиеся в свету. Карандашные рисунки, выполненные широким штрихом, отличаются мягкостью и свободой исполнения. Прием работы боковой

¹ Можно использовать карандаши и с более мягкими графитами (чехословацкие карандаши KOH-I-NOOR выпускаются в пределах от В до 8В).

¹ Итальянский карандаш был самым распространенным рисовальным материалом в академических школах прошлого века.

частью графита карандаша особенно удобен для выполнения набросков и эскизов композиционного характера к основным учебным заданиям.

Концом грифеля, который дает возможность проводить тонкие линии, при рисовании натюрморта мелких деталей предметов, четкость формы, а также для проработки самого бережного отношения к штриху, как к средству изображения. Следует всячески избегать бездумного растирания рисунка ради внешнего эффекта, особенно это относится к выполнению учебных заданий. Применение штрихов разнообразной силы, их различное направление в зависимости от характера формы позволяет передать в рисунке не только материалность предмета и воздушную среду, но и графически выразить укол в глубину соответствующих плоскостей, образующих конкретную объемную форму.

Плотности тона при работе карандашом принято достигать не втиранием штрихов в бумагу, а путем сближения одного штриха с другим и повторным нанесением их на поверхность бумаги.

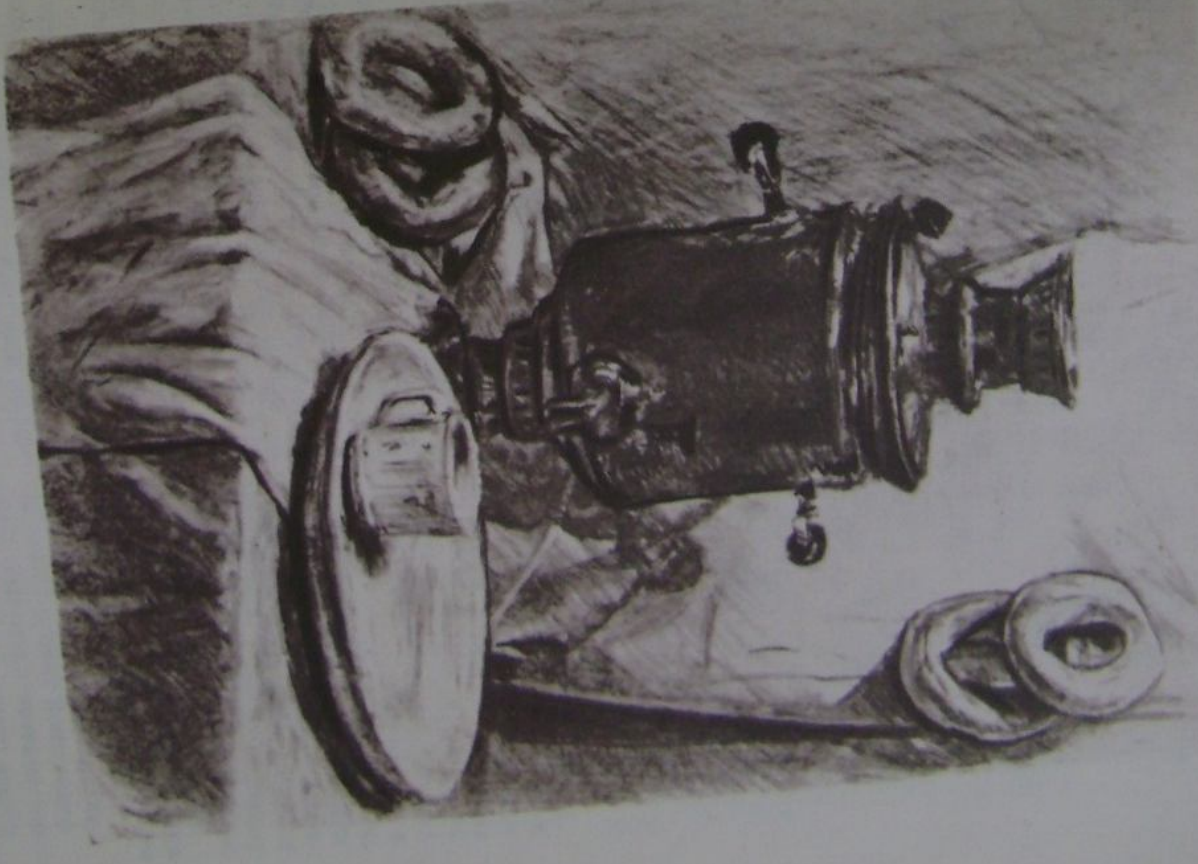
Немаловажное значение при рисовании карандашом имеет резинка, которой пользуются как для стирания неправильных линий и тональных пятен в ходе построения рисунка, так и на завершающей стадии работы, когда необходимо выбрать блики, ослабить силу тона в свету или смыгчить плавность тональных переходов от света к тени.

Хорошее качество резинки определяется ее мягкостью. Как правило, такая резинка не размазывает, а снимает следы от графита карандаша. Если резинка жесткая, ее надо положить на два-три дня в керосин, с тем чтобы она разбухла, а затем прокипятить в воде, после чего создать условия для полного выветривания из нее остатков паров керосина.

Уголь. Среди всех рисовальных материалов обожженный древесный уголь является наиболее подвижным и выразительным материалом. Его преимущество перед другими состоит в том, что он позволяет быстро устанавливать в рисунке основные тональные тона обладая достаточно большим тональным масштабом, что дает возможность добиваться в рисунке не только светотеневых нюансов, но и перепавать воздушную среду, материалность предметов и их живописные качества (рис. 32, 33).

Рисуют углем на шероховатой бумаге, которая хорошо удерживает первый и повторные покрытия.

Начинающему рисовальщику можно рекомендовать следующий прием работы углем над рисунком натюрморта. Концом угольной палочки намечается абрис формы предметов с учетом композиционного решения плоскости листа. Следующий этап работы связан с применением в рисунке больших тональных отношений между положительным планом на бумагу, прокладываюотся теньевые и полуте-



32. Выполнение натюрморта углем



33. Тематический натюрморт. Уголь

невые части натурной постановки, учитывая силу тона каждого предмета.

Одновременно с решением большой формы тоном краем палочки угля, срезанной наискось, прорисовывают и уточняют характер ображаемых предметов. Такой прием с самого начала позволяет держать силуэт большой формы в пределах намеченного абриса, что способствует воспроизведению в рисунке целостного абриса, что натуре. На рисунках 34 и 35 показан начальный этап выполнения рисунка натюрморта углем. На этих рисунках изображен принцип композиционного построения и показан прием первой прокладки теней.

Затем, используя такие качества угля, как возможность легко растушевываться или, как еще говорят, растушевываться, куском достигнутой слегка слетка протирают весь рисунок, благодаря чему обшая тональная среда.

Прорисовав вновь рисунок и усилив темные места, которые работе над светлыми частями насыщенность, приступают к снятию угля с бумаги и проработку в рисунке света ведут размазывать макишем белого хлеба или специально приготовленной

клячкой¹. Для моделировки формы предметов и складок, смятения теней и рефлексов, детальной проработки полутонов пользуются пальцем или растушкой². Прорисовка мелких деталей на завершающей стадии возможна угольным карандашом «ретушь», который, как и уголь, легко растушевывается.

Кроме обожженного древесного угля, в качестве рисовального материала применяется прессованный уголь, который изготавливается из угольного порошка и растительного клея³. Прессованный уголь (по сравнению с обычным углем) дает более густой, бархатистого оттенка, тон. Он хорошо растирается тампоном и растушкой.

При работе над натюрмортом прессованный уголь может быть использован как самостоятельный рисовальный материал, а также в сочетании с простыми углем, соусом и сангиной.

Соус. Этот мягкий графический материал изготавливается в виде цилиндрических палочек, прессованных из древесной сажи с добавлением растительного клея или специальной глины (каолина). Рисовать соусом можно двумя способами. При «сухом» способе работы рисунок выполняется порошком натертого соуса растушкой. Сила тона темных мест достигается путем повторной прокладки этих участков указанным способом.

Для прорисовки формы изменяют и другой более твердый материал, но близкий по своим изобразительным возможностям к соусу — угольный карандаш, или прессованный уголь.

Техника работы «мокрым» соусом заключается в пределах натертого порошка соуса разводится водой до необходимой консистенции. Вначале раствором средней насыщенности в падающие наметенного рисунка кистью покрываются большие части тени. Затем более слабым раствором покрывается среда (фон). Далее возможность первым путем несколько просохнуть, приступают к детальной прорисовке предметов натурной соответствующих мест работы ведется путем повторных покрытий. Прием повторные покрытия раствором соуса нужной насыщенности. Прием повторные покрытия следует наносить по форме предмета, пользуясь мягкой кистью; таким образом, способ работы «мокрым» соусом (тризаль; приему близок к технике работы акварелью одной краской (тризаль; рис. 36).

Работать соусом можно и комбинированным способом, то есть сочетать «мокрым» и «сухой» способы в одном рисунке. В этом

¹ Размягченным в бензине катучком с добавлением мелка.

² Растушка имеет вид круглой палочки, скрученной из замши или мягкой бумаги.

³ При скручивании концы этой палочки сводятся на конус.

⁴ Прессованный уголь может быть изготовлен и другим способом. Рядом палочки из смеси порошка древесного угля и специальной глины небольшого размера при температуре до 500°С.

⁵ Если рисунок натюрморта выполняется «мокрым» соусом на плотной бумаге, первые покрытия вполне допустимо делать шестинной кистью.

34, 35. Последовательность работы над учебным натюрмортом



стоит задача с определенной точки зрения как бы выделить такую часть замкнутого пространства (картины), которое включало бы в себя не только все предметы, входящие в натурную постановку, но и определенную часть окружающей их среды. Таким образом, практической работе должна предшествовать мыслительная деятельность, связанная с выбором формата, когда ученик мысленно вписывает натюрморт в раму с соответствующими размерами сторон.

В процессе этой работы рисовальщику необходимо уяснить, что формат является неотъемлемой частью композиционного решения рисунка натюрморта, и каждая натурная постановка требует своего определенного формата. В одном случае это должен быть прямоугольник, в другом — квадрат, в третьем — формат, приближающийся к квадрату. Все зависит от того, как сгруппированы предметы натурной постановки, какую часть пространства занимает натюрморт в окружающей среде. Классическим примером выбора формата в его связи с предметным содержанием являются натюрморты французского художника Ж.-Б. Шардена.

Важное место в композиционном решении рисунка натюрморта занимает величина изображения группы предметов в целом по отношению к плоскости выбранного формата. При решении этой весьма важной задачи со стороны ученика должно быть активное отношение не только к изображаемым предметам, но и к среде, которая окружает их (фон, предметная плоскость). Изображаемые объекты должны включиваться в плоскость формата так, чтобы им не было «тесно», своими крайними точками они не должны очень близко подступать к границам формата. Слишком крупное изображение создает впечатление разрушения плоскости листа, предмет же как бы «вываливается» из картинной плоскости. Слишком мелкое изображение натюрморта, теряясь в плоскости листа, становится как бы второстепенным и тем самым не отвечает основной учебной задаче.

Итак, формат и величину изображения следует рассматривать как единое целое композиционного решения рисунка натюрморта, что, собственно говоря, и является первоначальной основой организации плоскости формата. Последующий этап организации натюрморта, относительно зрительного предмета, входивших в предметный набор группировать таким образом, чтобы рисунок был уравновешен как по массам, так и тональным пятнам. Поиск композиционного характера плоскости должны решаться через эскизы.

Часто можно наблюдать, когда этот вид работы студент начинает не с определения границ формата, а с контурного изображения предметов и только потом приступает к решению размера. Такой путь кадрирования натюрморта рамкой того или иного среза, окружающей предметы, говорит о пассивном отношении к

В ходе работы над композиционным эскизом ученик должен не только искать формат и размещать абрисы предметов с учетом их пропорциональных отношений, но и решать силу тональных пятен предметов в зависимости от их цветовых качеств, условий освещения и их размещения по планам в пространстве.

Эскиз следует рассматривать как композиционную основу будущего учебного рисунка, а это значит, что работа над ним требует от ученика сознательного отношения.

Исполне естественно, что малоопытному рисовальщику бывает трудно сразу решить в эскизе все основные компоненты, связанные с организацией плоскости формата, поэтому следует рекомендовать студентам выполнить несколько вариантов эскизов, причем иногда и менять точку зрения на натурную постановку с тем, чтобы найти наиболее выгодное условие для решения равновесия плоскости формата как по массам (величинам), так и по распределению темных и светлых пятен.

Эскиз, как правило, должен решаться обобщенно, в его задачу входит лишь организация плоскости выбранного формата, то есть выделение композиционного центра (главного предмета натюрморта), причем с таким расчетом, чтобы он не попал в геометрический центр формата, решение больших тональных отношений между предметами и, наконец, решение общего светового состояния. На рисунках 50 и 51 показан поиск композиционного решения натюрморта в эскизе.

Основные типы натуральных постановок, их цели и задачи. В основу изучения курса рисунка натюрморта должен быть положен принцип систематичности и последовательности обучения. Исходя из этого принципа, каждое последующее учебное задание должно быть подготовлено предыдущим и, в свою очередь, являться основой для решения очередного задания. Чтобы учащийся мог легко справиться с рисунком натюрморта, составленного из предметов сложной формы и различной тональности, его надо к этому подготовить. Взаой для решения подобных типов натюрморта должны быть простые натурные постановки, которые позволяли бы ученику накопить необходимый запас знаний и навыков изображительной грамоты и художественных средств для решения более сложных задач.

Каждая натурная постановка заключается в себе конкретные целевые установки. Такой подход к выбору и содержанию натюрморта как учебного задания обеспечивает активность ученика в процессе работы над каждым заданием, так как он знает, что от него требуется, какие задачи ему предстоит решить на каждом этапе построения рисунка и какими должен быть конечный результат.

Руководствуясь принципом рисования от простого к сложному, принято курс рисунка натюрморта изучать в следующей последовательности.

Постановки из гипсовых геометрических тел. Поскольку почти все окружающие нас предметы быта в схеме весьма близки к

простейшим геометрическим телам или их сочетаниям, данный тип учебных постановок следует считать первоначальной основой изучения курса рисунка натюрморта. Кроме того, ясность форм геометрических тел дает возможность учащимся практически усвоить такие основные теоретические положения изображения геометрических тел, как правила линейной перспективы, линейно-конструктивную основу объемной формы, принципы распределения светотени на форме в зависимости от ее характера.

Преимущество гипсовых моделей в качестве постановочного материала на начальной стадии обучения состоит также в том, что белый однородный материал гипса проще по сравнению с цветными предметами для понимания тональных отношений светотеневых градаций.

Натюрморты из гипсовых геометрических тел, как правило, составляются из двух-трех моделей, в крайнем случае из четырех. Излишняя перегрузка натюрморта количеством моделей только усложнит задачу композиционного решения. Кроме того, включение большого количества предметов потребует много времени на техническую обработку рисунка.

Натурные постановки, составленные из гипсовых геометрических тел, форма которых имеет резко выраженные конструктивные различия (например, куб, шар и конус или призма, шар и цилиндр), наиболее удобны для сравнительного анализа конструкции формы и принципа распределения светотени на граничных и округлых формах.

Натюрморты из предметов быта, близких по форме к геометрическим телам. Этот тип учебных постановок служит, с одной стороны, закреплению знаний по изучению конструктивного строения форм и решения объема средствами светотени, полученными учащимися при рисовании натюрморта из гипсовых геометрических тел, с другой стороны, является следующей ступенью по овладению тональным рисунком (рис. 37).

В качестве постановочного материала для первого задания следует избрать предметы быта нейтрального цвета с четко выраженной геометрической формой. Это может быть натюрморт, лубяную корзину или лукошко и т. п. Руководствуясь формой и геометрических тел, учащиеся, как правило, сравнительно легко справляются с линейно-конструктивными изображениями этих предметов. Включение в натюрморт предметов различной формы и тональности (оцинкованное ведро, деревянный ящик и т. д.) обязывает ученика уже на первом же этапе вводить тон предметов и определять тональное различие между отдельными

Робота над рисунком натюрморта из простейших предметов сколько к изучению метода работы, который определяется обязательным решением таких задач, как построение формы, определение



37. Натюрморт из предметов быта

светотеневого строя на предметах в зависимости от освещения и материалности.

Постановки из предметов быта различной формы, цвета и материалности. Работа над рисунком натюрморта, состоящего из разнообразных предметов по форме, цвету и материалу, требует от учащегося не только понимания и изучения строения предметной формы, но и самого тщательного отношения к тону как средству выражения индивидуальной качества каждого объекта изображения (рис. 38). Первые постановки следует составлять из небольшого количества предметов, контрастных по степени тональной насыщенности, что в значительной степени облегчает задачу в установлении светосилового отношения между ними. Чтобы ученик имел возможность сосредоточить внимание на главном, не следует в первые постановки этого типа включать предметы с большим количеством мелких деталей; фон должен быть простым (светло-серая стена или светлая драпировка без мелких складок), он должен выступать как среда, как связующее звено между предметами разной тональности. С целью углубленного изучения качества ставятся постановки, видеть и перелавать предметы, близкие по цвету. Подобного за свет включение предметов, близкие по цвету, что только качества постановки дают возможность ученику понять, что только качества тонального масштаба можно соподчинить светлотные качества локальной окраски предметов с общим тоновым строем натюрморта (рис. 39).



38. Натюрморт из предметов быта различной формы, цвета и материалности

После изучения курса орнамента желательно в качестве учебного задания выполнить рисунок натюрморта с включением гипсового орнамента и гипсовой маски. Белый гипс в окружении предметов различной материалности и цветовой окраски позволяет понять, как среда влияет на качество белого цвета (рис. 40, 41).

С целью подведения учащихся к рисунку натюрморта в интерьере необходимо выполнить натюрморт, состоящий из двух-трех крупных предметов быта, объединенных смысловым содержанием (например, ведро, рядом табурет, на котором стоит таз; у табурета веник).

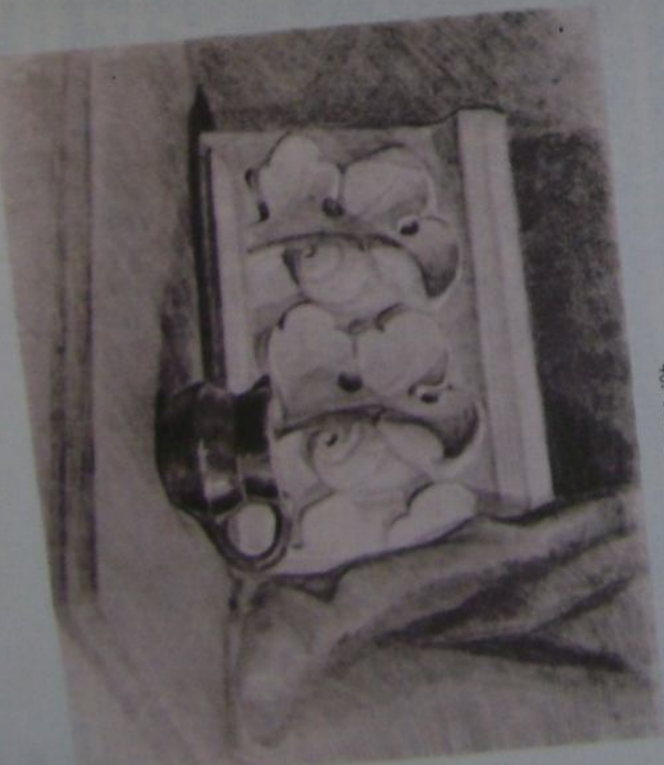
Натюрморт в интерьере.

Изображение натюрморта с частью интерьера ставит ученика перед проблемой решения глубокого пространства через размещение на плоскости листа обстановки интерьера. Решение этой задачи натюрморт (раскрытая книга на стуле, гипсовая ваза, гипсовая голова, ткани и т. п.). Особое внимание при работе над рисунками натюрморта в интерьере следует обратить на световоздушную среду, которая в подобных постановках выступает как объединяющее начало тональных и цветовых качеств предметов в зависимости от степени их удаленности от рисуемого, а также на выбор точки зрения.

Последовательность в работе над рисунками натюрморта.
Процесс рисования — это сложный комплекс мыслительных и практических действий художника. В отличие от фотографического способа получения изображения рисунок выполняется постепенно. Зрительное восприятие природы, как правило, является целостным. Есть мы воспринимаем все качества предмета целостным, то пропорции, материал как единое целое. Возникает вопрос, каким образом совместить целостное видение природы с последовательным предметом изображения невозможно, в то же время поэтапное ведение



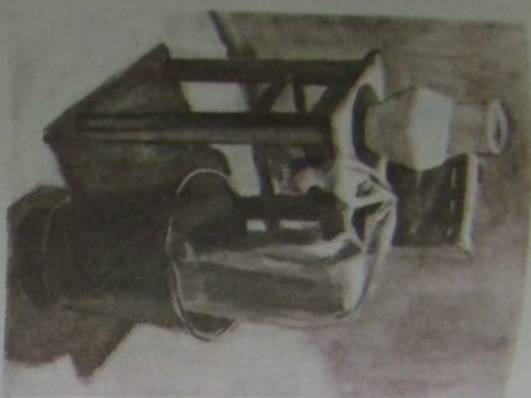
39. Натюрморт из керамических предметов, близких по цвету



40. Натюрморт с гипсовым орнаментом



41. Натюрморт с гипсовой маской



42. Учебная постановка в интерьере. Смешанная техника

рисунка как бы противоречит зрительному восприятию. Чтобы преодолеть это противоречие, работу над рисунком надо расчлениить на такие этапы, которые не нарушали бы принципа рисования от общего к частному.

В ходе работы над рисунком натюрморта студенту приходится решать целый комплекс задач — от размещения предметов на плоскости до выявления их характеристики тоном с учетом освещения и среды. Чтобы успешно подойти к конечному результату (к завершенности рисунка), необходимо выбрать правильный путь, которая способствовала бы последовательности ведения рисунка, говоря о значении «порядка» в рисовании, указывал: «Каждое дело... требует неизменного порядка, требует, чтобы все сперва начиналось не с середины или конца, а с начала, с основания... нарушение порядка в делах приносит вред и ведет к совершенной неверности и путанице...»¹.

«Порядок» в рисовании натюрморта заключается в соблюдении последовательности процесса работы от начальной стадии рисунка до его завершения через промежуточные этапы, каждый из которых дает ученику возможность сознательно строить рисунок на каждой его стадии.

При выполнении рисунка натюрморта количество этапов определяется сложностью натурной постановки, однако основными этапами принято считать:

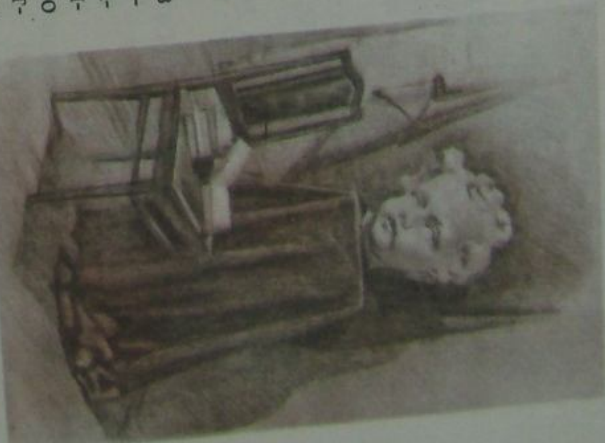
- 1) композиционное размещение изображений всей группы и отдельных предметов на плоскости листа;
- 2) конструктивное решение формы предметов с учетом их пространственного положения;
- 3) светотеневое решение большой формы и установление основных тональных отношений;
- 4) детальная проработка формы тоном;
- 5) обобщающий этап работы над завершением рисунка.

Остановимся на каждом из перечисленных этапов подробнее. В основу первого этапа па должен быть положен наиболее удачный предварительно выполненный эскиз. Руководствуясь эскизом, сначала находится общий абрис всей группы натурной постановки. Определив общую местоположение будущего изображения на листе, переходят к поиску места для каждого предмета и установлению основных пропорциональных величин между ними. Первый этап рекомендуется вести легкими линиями, без лишней загрузки бумаги.

Второй этап работы начинается с конструктивного построения отдельных предметов, с одновременным уточнением пропорций и характера форм. Особое внимание должно быть уделено положению каждого предмета в пространстве с учетом перспективы, полжения каждой поверхности, образующих объем. С этой целью ного сокращения поверхностей, образующих основной предмет, следует выполнить правильно определенное положение на горизонтальной плоскости одного предмета относительно другого и тем самым что позволит правильно определить относительно друг друга и тем самым распределить их по планам в глубину.

После построения больших форм переходят к работе над более мелкими деталями с учетом их взаимосвязи с основной формой.

Третий этап работы над рисунком связан с выявлением основной формы при помощи светотени, установлением основных тональных отношений как между предметами, так и фоном. Определив на рисунке границы светотеневых градиентов, вначале следует делить на рисунке проложить собственные тени на всех предметах легким тоном проложить собственные тени на всех предметах, что При этом прокладку тени надо начинать с самого темного объекта, что дает возможность правильно определить силу тона собственным теней на других предметах. Чтобы придать устойчивость предметам



43. Натюрморт с гипсовой головой в интерьере

Влияние освещения на восприятие цвета. Непременным условием восприятия цвета является наличие света. В темноте мы не видим не только самого предмета, но и его окраски. Тела не излучают света, но обладают избирательной способностью отражать или поглощать световые лучи. Видимая нами цветовая окраска предметов есть не что иное, как отраженная часть спектра.

Солнечный спектр представляет собой ряд цветов, расположенных между собой в определенном порядке. На одном конце его располагается красный, затем оранжевый, желтый, зеленый, синий и замыкает этот ряд фиолетовый цвет. Представление о спектре можно получить, если пропустить луч света через прозрачную призму. В природе это явление мы наблюдаем на примере радуги во время дождя.

Встретаясь с телом, часть спектра поглощается его поверхностью, другая часть отражается и, попадая на сетчатку глаза, вызывает у нас то или иное цветовое ощущение. Отражаются всевозможные цвета. Так, красный цвет отражает красную часть спектра, синий цвет — синюю часть. Каждый входящий в состав спектра цвет имеет свою длину волны. Наибольшую длину волны имеют теплые цвета: красные, желтые, оранжевые; синие, фиолетовые цвета — коротковолновые.

Различные источники света отличаются по спектральному составу. В искусственных источниках света (электрическая лампа, свеча, раскаленное тело) преобладают теплые цвета: красный, оранжевый, желтый. Синие присутствуют в небольшом количестве. Поэтому освещаемые этими источниками света объекты имеют желтый или оранжевый оттенок. При вечернем освещении все предметы желтеют. Если писать натюрморт при электрическом свете, этюд будет изобиловать желтыми красками. При этом освещении желтые краски «выбеливаются» (желтый свет накладываясь на желтую поверхность и делает ее более светлой). Во время работы они мало заметны, но при дневном освещении будут ясно выступать в изображении. Вот почему занимаемся живописью в вечернее время не рекомендуется.

Лампы дневного света имеют, напротив, холодный синий либо розовый оттенок. Освещение носит искусственный характер, поэтому часть теплых цветовых оттенков пропадает, в то время как преобладают холодные цвета. Кроме того, искусственное освещение не дает полной шкалы светотеневых отношений в наблюдаемой натуре. Слишком подчеркнутыми оказываются собственные и падающие тени.

Правда, многие современные художники пишут свои картины при искусственном «дневном» свете. Но при этом надо учитывать, с одной стороны, опыт творческой работы, с другой — то обстоятельство, что современные выставочные залы оборудованы лампами искусственного света. Работа над картиной, художник учитывает это и пишет с расчетом на определенное восприятие живописи.

Учебный натюрморт надо выполнять при естественном дневном освещении. Солнечный свет дает белое освещение. Но и он не постоянен. Со временем состав световых лучей меняется, что становится особенно заметным к вечеру. Синий коротковолновый цвет спектра, проходя сквозь толщу воздуха, в значительной части рассеивается. В нем преобладает длинноволновая часть спектра — теплые. Общее вечернее освещение приобретает желтый, калмиево-оранжевый оттенок. Чем ближе к закату, тем ярже становится теплый цвет спектра: освещенные вечерним солнцем предметы приобретают яркий оранжевый, переходящий в киноварь, цвет. При этом цвета, которые не отражают красные части спектра, заметно темнеют (например, зеленые). Цвета белые, допустим, белая стена дома, отражающая полный состав спектра вечернего светового луча, заторяются ярким «закатным» светом. В зависимости от того, сколько световых лучей поглощает и отражает цвет, он может быть светлым или темным. Черный цвет более, чем остальные, поглощает лучи света. Желтые краски — стронциановая, кадмий, неаполитанская — поглощают их меньше. От этого они кажутся более светлыми. Белые имеют большую способность отражать световые лучи. Вот почему освещенная различными светом (красным, синим, зеленым) белая поверхность кажется нам и различно окрашенной.

Белый цвет можно рассматривать как оптическое смешение всех цветов спектра, как результат почти полного отражения им всех частей спектра; черный цвет — как результат почти полного поглощения поверхностью тела всех частей спектра. Но это лишь в теории, на практике дело обстоит иначе. Смешение на палитре цветов, составляющих спектр, не дает белого цвета — мы получим серую краску (спектральные цвета неизмеримо чище, ярче обычных красок). Точно также в жизни мы почти не встречаем чистый черный цвет, так как абсолютно белого и черного цвета имеют множество природ не. Практически белый и черный цвета имеют множество цветовых оттенков. Об этом следует помнить при работе над живописью натюрморта, так как именно в проработке белых и черных предметов учащиеся допускают больше всего ошибок, рассматривая их «в упор», то есть используя белила и черную краску в чистом виде.

Под воздействием прямого или отраженного света указанные цвета приобретают различные оттенки, и задача художника состоит в том, чтобы верно угадать и передать их в изображении. Холодное освещение сообщает белой поверхности голубоватые тона, рядом освещенные сообщит белой поверхности голубоватые тона, сообщит ей находившийся объект, окрашенный в красный цвет, сообщит ей теплым, розоватый оттенок (рефлексы). То же самое происходит с темными предметами — черными, темно-коричневыми, темно-синими и т. д. Основной локальный цвет этих предметов видоизменяется в зависимости от того, каким источником света он будет освещен, а также от светового окружения соседних с ним предметов. Характер световой поверхности предметов определяется и такими

свойством цвета, как насыщенность. В зависимости от силы источника света один и тот же цвет может быть ярким или тус-лым — насыщенным или выцветленным.

Яркий солнечный свет (палящие лучи полуденного солнца, яркая лампа) обесцвечивает предмет, цвет как бы выбеливается, выгорают.

Песок на пляже в яркий солнечный день кажется белым. Так случается и при сильных контрастных освещенных постановок в мастерской или при рассмотрении предметов против света (контр-жур).

Наибольший эффект контрастного освещения в учебных постановках достигается при составлении натюрмортов на подоконнике или на близком расстоянии от окна. Сильно освещенные части подоконника и рамы высвечиваются (бликуют), сами же предметы четко читаются по силуэту, как бы окруженными световым ореолом. То же может произойти и на открытом воздухе, если рассматривать постановку против света. Здесь почти нет полутона, а есть только собственные и падающие тени, которые значительно облизываются по цвету.

При слабом освещении цвет становится малонасыщенным: он тускнеет, сереет. Это наблюдается при вечернем сумеречном освещении, когда предметы как бы растворяются в среде. Объекты, освещенные лунным светом, настолько утрачивают свою цветовую определенность, что предстают перед нами как одноцветные, имеющие холодный серо-синеватый или зеленоватый оттенок.

Ахроматические и хроматические цвета. Ни белый, ни черный цвета не присутствуют в спектре. Это краски бесцветные, или *ахроматические*. К ним относится также серая краска, которая получается от смешения двух первых. Можно получить множество оттенков серого цвета, изменяя количество белой и черной краски.

Ахроматические цвета различаются только по светлоте. Хотя сами по себе они нейтральны, в практической работе художника ахроматические цвета играют довольно важную роль. Благодаря им мы можем повышать или понижать звучность других красок.

Смешение их с цветными красками позволяет добиваться нужной насыщенности или светлоты краски. Кроме того, соединение черной с некоторыми цветными красками, допустим с желтыми, дает возможность получить новую цветную краску (зеленую).

Лучи положенной в соседстве с цветной краской, серая приобретает в нашем восприятии контрастный, или дополнител-ельный, к этой цветной краске оттенок.

Все цветные краски называются *хроматическими*. Это цвета спектра и их смеси. Смешивая крайние спектральные цвета (красный и фиолетовый лучи), можно получить переходные между ними (пурпурные).

Если разместить спектральные цвета с промежуточными между ними пурпурными по окружности, получим так называемый *цветовой круг* (рис. 48). Внимательное изучение цветового круга

открывает студентам ряд очень важных для практической работы художника закономерностей.

1. Если разделить цветовой круг на две части так, чтобы в одну часть входили красный, оранжевый, желтый и их промежуточные оттенки, а в другую — голубой, синий, синевато-голубые, то получим две цветовые шкалы: теплую и холодную.

Цвета голубо-синей части круга называются *холодными*, а цвета красно-желтой части круга — *теплыми*.

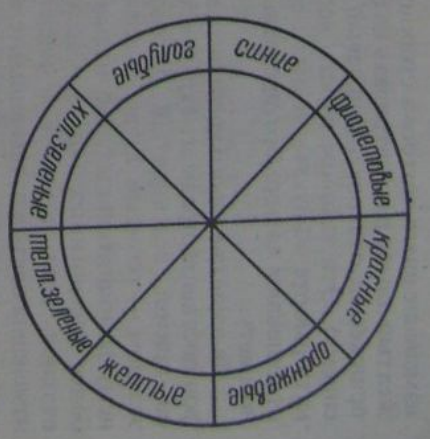
2. Цвета, лежащие в противоположном кругу близко один к другому (каждый цвет с его правым или левым соседом), называются *родственными* или *гармоническими*. Находясь в соседстве, они усиливают цветность своей группы. Цвета, лежащие в цветовом круге друг против друга, называются *контрастными*. Помешенные рядом контрастные цвета усиливают звучность друг друга. При смешении они нейтрализуются, образуя серый цвет.

Световой и цветовой контраст. В работе художнику приходится сталкиваться с таким явлением, когда один цвет, будучи помещенным рядом с другим, повышает или понижает свою яркость. Это явление называется *контрастом*.

В природе все предметы воспринимаются нами благодаря контрастам. Попробуйте увидеть белый лист бумаги на белом фоне! Если в натюрморте поставить белый предмет, допустим, фарфоровый кувшин на фоне белой драпировки, нам трудно будет передать его в изображении. Напротив, тот же кувшин, поставленный на темном фоне, читается четко, контрастно. И чем больше будет разница между светлым и темным, тем резче воспринимаются силуэты предметов или пятен. Мазок белил, помещенный на черную поверхность, кажется нам светлее, чем тот же мазок на сером фоне, и, наоборот, черная краска на светлом фоне воспринимается более резко, чем на темно-сером фоне. Черный предмет на темном фоне становится малоаметным, поэтому в натюрморте следует избегать таких сопадений.

Вякий ахроматический цвет в окружении более темного цвета светлеет, а в окружении более светлого темнеет. Это явление называется *светлотным контрастом*.

Соседствующие рядом два хроматических цвета влияют друг на друга как по светлоте, так и по цветовому тону. Изменение цветового тона в зависимости от рядом находящихся других цветов называется *цветовым контрастом*. При этом цвет одного предмета влияет на



48. Цветовой круг

мастерством, еле уловимыми валерами художник передает и материальные качества предметов, и мерцающую игру света и тени, и атмосферу прозрачного морского воздуха.

Краски и смеси. Основу хроматической палитры составляют три краски: красная, синяя, желтая. Эти краски нельзя получить посредством смешения. Смешение основных красок дает новые цвета: смесь красной с желтой дает оранжевый цвет, синей с желтой — зеленый, красной с синей — фиолетовый. Графическое изображение указанных смесей имеет такой вид (рис. 49).

Цвета, полученные от смешения двух основных, называются *производными первой степени*. Они располагаются между основными цветами на вершинах перевернутого равнобедренного треугольника. Соединив вершины полученного шестигранника и расположив по кругу основные цвета и производные смеси первой степени, получим так называемый «естественный круг Гёте». Противоположные по диаметрам два цвета (один основной, другой составной) будут противоположными, или дополнительными, цветами. Каждая цветовая пара противоположных всегда состоит из трех основных цветов. Соединение основного цвета с дополнительным дает нейтральную смесь — серую.

Для начинающего художника достаточно иметь следующие краски: белая, охра светлая, охра золотистая, сиена натуральная, умбра натуральная, умбра жженая, марс коричневый, английский красная, краплак красный, кадмий красный, кадмий оранжевый, кадмий желтый средний, стронциановая, кобальт зеленый светлый, волконскит, изумрудная зеленая, кобальт синий, ультрамарин, кобальт жженая.

Все необходимые оттенки можно получить, составляя смеси в разных отношениях, из названных красок.

Каждый из встречающихся в природе цветов, как и цвета красок, обладает тремя основными свойствами: цветовым тоном, светлотой, насыщенностью.

Цветовой тон — это признак цветности, по которому отличаются один цвет от другого: красный, синий, зеленый и т. д. *Светлота* — отличие одного цвета от другого по светлоте. Кадмий лимонный светлее охры, кобальт синий светлее ультрамарина, кадмий красный светлее краплака. *Насыщенность* определяется степенью выраженности того или иного цветового тона. Если мы к ультрамарину будем добавлять белая, он будет светлеть и становиться менее насыщенным.

Изменение цвета в природе, связанное с воздействием на него внешней среды, происходит, как правило, по всем трем признакам, поэтому подбирать тот или иной мазок надо и по светлоте, и по цветному тону, и по насыщенности. Неверно найденный один из этих трех признаков влечет за собой нарушение цветовой характеристики натуры.

Чтобы составить ту или иную смесь, надо знать, как поведет себя каждая из составляющих эту смесь красок. Как правило, смешивае-

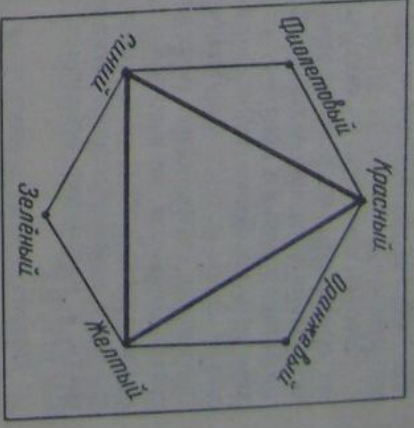
мые друг с другом краски теряют яркость, поэтому, составляя нужный оттенок, не следует смешивать много красок. Смеси надо производить из двух-трех красок. Смеси из четырех и более красок дают мутную, грязную краску. Кроме того, не следует забывать о чистоте кистей. Грязная кисть мешает получить чистую смесь.

Часто начинающие художники чрезмерно увлекаются смешиванием красок с белыми. Вместо того чтобы воспользоваться правилом контрастного взаимодействия цветов, они ведут высветление за счет добавления к краске белой. От чрезмерного употребления белой изображение получается блеклым. Кроме того, смешанная с белыми краска, попадая в теневую часть изображения, лишает ее звучности, прозрачности, тень становится глухой. Надо помнить, что белая не только высветляет краску, но и придает ей новый оттенок: более светлый и более холодный.

Черная краска, умело использованная, дает нужную густоту цвета, позволяет получать очень красивые, благородные смеси с другими красками. Смешанная с желтыми, например с кадмием оранжевым, она дает красивую зеленую теплоту оттенка, который невозможно получить смешением других красок. Черная, смешанная с теплыми красками (краплак, английский красная, киноварь), приобретает теплый оттенок, смешанная с холодными — холодный. **Изображение формы цветом.** Основной локальный (предметный) цвет предмета не является неизменным на всей видимой поверхности предмета. Участки света, теней, полутона и рефлексы имеют свои оттенки основного цвета. Попадая под воздействие потока световых лучей, предметный цвет разбивается на ряд градаций, соответствующих световым и теневым частям формы.

Обращенные к свету части предметов получают наибольшее количество световых лучей, поэтому они кажутся ярче, и вместе с тем приобретают характерный для данного источника освещения оттенок. В условиях дневного рассеянного света в комнате они будут иметь холодный оттенок. Искусственное освещение и солнечный свет сообщают освещенным частям теплый оттенок.

Теневые участки поверхности при холодном освещении в силу контраста будут иметь теплый оттенок. Кроме того, на них оказывает влияние отраженный свет, исходящий от стен, потолка, близрасположенных предметов. Цветовое окружение определяет характер как собственных, так и падающих теней. Оно как бы



49. Основные и производные цвета

добавляется к предметному цвету и создает дополнительные оттенки.

Необходимо иметь в виду, что освещенные участки формы и тени неодинаковы на всем протяжении. Холодная тень при темном освещении воспринимается наиболее холодной на границе со светом, (действие кривого контраста); чем дальше от границы со светом, тем тень все более ослабляется воздействием рефлексов, которые могут быть и теплыми. Наиболее ярко это проявляется в тенях предметов натюрморта, поставленного на плетере при солнечном свете. Точно так же ведет себя и световая часть предмета, которая представляет собой сумму цветовых оттенков, образующих в результате неравномерного отношения отдельных участков поверхности к источнику освещения (разноудаленность, изгибы, изломы и т. д.).

Подумон — промежуточная часть формы между светом и тенью — освещена скользкими лучами света и в значительной мере сохраняет локальный цвет. Поэтому цвет, присутший данному предмету, надо искать в полутоне. Здесь нет сильного воздействия света, нет и затемнения, скрадывающего окраску предмета. Наиболее определенно она читается при ровном рассеянном свете. При сильных контрастах освещения восприятие цвета в полутоне осложнено контрастным взаимодействием света и тени. Тогда он значительно теряется в насыщенности и в таких случаях заметно приближается к серым, чуть окрашенным локальным цветам.

Для живописца также имеет большое значение то обстоятельство, что падающие и собственные тени любого предмета бывают насыщены рефлексами. Если внимательно присмотреться к предмету, можно отметить, что теневой край его бывает четко окрашен в цвет рядом находящегося предмета.

Внимательно наблюдательные и верно переданные в изображении рефлексы помогают рельефно передавать объемную форму, показать цветовую взаимосвязь между предметами натюрморта в световоздушной среде. В результате умелой рефлексной работы живописец приобретает особую прозрачность, цветовое богатство.

Сила рефлекса, его яркость зависят как от характера поверхности изображаемого предмета (маговая, глиняная, белая, прозрачная и т. д.), так и от расстояния между предметами в пространстве, от их яркости.

Наиболее отчетливо рефлексы просматриваются на глиняных, блестящих поверхностях. Подчас отраженный цвет настолько ярок, что резко «плетает» форму. Так случается, если рядом с поливной поверхностью темного кувшина в натюрморте положить с теневой стороны яркий светлый предмет, допустим, желтый лимон. В изображении его отражения на темной поверхности кувшина учащиеся часто допускают ошибки: изображают его настолько ярким, что он как бы вырывается из общей теневой шкалы изображения.

В силу сложности восприятия цветового богатства природы следует избегать включения на первых порах в натюрморты блестящих и прозрачных предметов.

Как специальное задание можно допустить постановку предмета на стеклянной поверхности, где можно наблюдать закономерности отражения предметов на темной или светлой поверхности (своеобразный рефлекс). Лучше на начальной стадии ставить натюрморт из предметов с шероховатой или матовой поверхностью. Если глиняная блестящая поверхность дает направленное и концентрированное отражение (луч падения равен лучу отражения), то шероховатая поверхность рассеивает лучи, и от этого она более ровная в образительном отношении, с более плавной и мягкой светотенью, а следовательно, с более ясной световой характеристикой.

Живописцу приходится учитывать светосилу тона, то есть степень насыщенности цвета светом. Сильный свет, как мы уже говорили ранее, высветляет цвет, слабый понижает его насыщенность. В близках на переломах формы надо различать их окрашенность, соответствующую данному освещению.

Подчас, в виду сложности цветовых отношений, бывает не так просто определить, какой цвет предмета светлее по тону, а какой темнее. Попробуйте отличить кобальт светлый зеленый от охры светлой. Для этого нужен достаточный опыт и натренированный глаз.

В условиях натюрморта, при равном расстоянии от наблюдателя, предметы, наиболее близко расположенные к источнику освещения, имеют не только более напряженную светотень, но и кажутся ярче, светлее.

РАБОТА НАД НАТЮРМОРТОМ РАЗЛИЧНЫМИ МАТЕРИАЛАМИ

Программа обучения студентов на художественно-графическом факультете предусматривает овладение такими широко применяемыми в школьной практике изобразительными материалами, как гуашь, темпера, акварель. Изучая перечисленные техники, студенты знакомятся с основными методами работы над созданием реалистического изображения. Приобретаемые знания и навыки необходимы как для разносторонней учебно-воспитательной деятельности в школе, во внешкольных учреждениях, так и для самостоятельной творческой работы.

Акварельная живопись. Акварель является наиболее удобным и доступным материалом на начальной стадии обучения. На художественно-графических факультетах ей отведены первые два года обучения, в основном связанные с изучением натюрморта. Освоение этой техники продолжается и на старших курсах, где она чередуется с гуашью и темперой, масляной живописью. К моменту прохождения педагогической практики в школе на IV курсе студенты должны приобрести необходимые навыки работы акварелью.

Акварельные краски разводятся водой, что придает им особое свойство: прозрачность и подвижность в работе. В тонких слоях она прозрачна, густой мазок становится кроющим. В силу своей подвижности она позволяет применять различные приемы — вливать один мазок в другой, делать широкие заливки больших плоскостей, прорабатывать мельчайшие детали тонким концом кисти.

Основанием, на котором работают акварельными красками, служит бумага или белый картон. Можно применять и подвешенную бумагу различных оттенков. В этом случае можно использовать гуашевые белки.

Бумага должна отвечать ряду требований: быть достаточно плотной, чтобы выдерживать многослойную живопись с многократными прописками, не дохматиться при смывании краски, не коробиться. Тонкая, сильно впитывающая влагу бумага для длительной работы не годится.

Лучшим сортом бумаги является ватман с маркой «Гознак». Кисти для акварельной живописи делаются из волоса кунницы, колонка, хорька, белки. Они должны быть мягкими, эластичными, упругими и хорошо подобранными. Круглая кисть при смачивании ее водой должна иметь вид конуса с совершенно острыми концами.

Для учебной работы надо иметь две кисти: № 10 и № 20. Для снятия красочного слоя используется мягкая ткань или губка. Можно снимать излишки краски и самой кистью, предварительно отжав ее не влагу. Для промывания можно пользоваться шетинной кистью, мягкой и хорошо обработанной.

Достоинство акварельной живописи состоит в прозрачности, свежести красочного слоя. Не надо наслаивать большое количество краски, а стараться выполнять этюд в два, самое большее, в три слоя. Утери прозрачности вместе с тем ведет к нарушению яркости и сочности тона. Особенно следует избегать смешивать спектральные краски с белыми. Белый цвет бумаги выполняет роль основы, которая просвечивает через поверхностный слой краски, придает ему особую прозрачность и звучность.

В целях ознакомления с техническими приемами пользования акварельными красками полезно проделывать ряд тренировочных упражнений. Часто с этой целью рекомендуют делать заливки разными цветами квадратов или прямоугольников. Надо научиться покрывать поверхность бумаги ровным слоем. Для этого берут одну кисть, разводят ее водой и этим составом, начиная прокладку с верхней горизонтальной полосы, постепенно наполняя кисть краской, проводят другие таким образом, чтобы они соприкасались с нижним краской предыдущей полосы; под влиянием собственной тяжести краска верхней полосы будет стекать и вливаться в нижнюю полосу.

Для того чтобы краска стекла равномерно, планшет, на котором работают, держат в наклонном положении. Работать в процессе выполнения упражнения может отрегулировать угол наклона,

так как вертикальное положение не даст возможности удерживать наполненный краской мазок на листе. При крутом наклоне краска будет очень быстро стекать вниз.

Пользуясь указанным приемом, можно проделывать упражнения, которые дадут представление о технике вливания одного цвета в другой. Для этого берут несколько цветных красок и, последовательно составляя цвета на палитре, соединяют их, или, как говорят, вливают одна в другую. Получается разноцветная полоса.

Учебные задания по натюрморту требуют внимательного изучения природы. Они пишутся несколько сеансов, и тогда приходится постепенно и последовательно накладывать один слой краски на другой, чтобы добиться нужных результатов.

Качество учебной работы в начальном периоде обучения следует видеть в том, насколько удалась в натюрморте передать объемную форму предметов, освещение, общее тоновое решение природы. Подчас об этом забывают, и подлинное изучение природы подменяется чисто вкусовыми моментами, красивыми заливками, эффектами цветовыми сочетаниями.

При методическом ведении работы следует всегда иметь перед собой конечную цель, которая поставлена данным заданием, видеть и представлять результаты, к которым надо стремиться. Это важно для того, чтобы, добываясь нужного цветового тона, продуманно делать первоначальные прокладки, с таким расчетом, чтобы последующие наслаения давали нужные цветовые сочетания.

Во избежание замутнения красок не следует вводить в смесь более двух-трех красок. Лучше добиваться нужного тона посредством умелого и расчетливого наложения одного цветового слоя на другой. Допустим, если требуется в натюрморте передать зеленый тон кувшина холодного оттенка, можно проложить первый слой слабым зеленым тоном краски, а затем, дав ей просохнуть, моделировать прозрачными зелеными и голубыми оттенками. Со временем, когда приобретутся опыт и знания, такая осторожность будет лишней. На первых порах, когда трудно взять правильный цвет и в тоне, и в светлоте, и в насыщенности сразу, лучший способ работы — это последовательная и внимательная проработка натюрморта от слабо насыщенного цвета к постепенному насыщению изображений сочными цветовыми оттенками. Надо помнить при этом особенности поведения отдельных красок в их последующих смесях с другими красками, так как в отдельных случаях трудно, а подчас и невозможно изменить положенный оттенок посредством последующих наложений. Так случается с красными: краплак или кадмий, будучи положенными как основа, прочно придают изображению теплый оттенок. Его уже невозможно перекрыть холодным краской. Напротив, пожив теплую на холодную краску, те же краплак или кадмий, можно получить новый, но уже теплый оттенок.

Живопись акварелью построена на том техническом приеме, что сначала на бумагу наносят светлые тона красок, оставляя блики не

закрытыми, затем постепенно изображенно наполняется более насыщенными цветами.

В процессе работы нередко появляется необходимость смыть то или иное неудачное место. Для этого можно применять мыльную или иное жидкое средство. Сильно «забитые» места можно выстирать тканью или губкой. При этом надо быть осторожным, так как щетинной кистью. При этом надо быть осторожным, так как щетинная кисть может разрушить верхний слой бумаги.

Очень интересные результаты дает техника акварели по сырому. Она основана на принципе вливания одного красочного слоя в другой, что при достаточно умелом владении ею создает очень эффектные переливы цветовых тонов, порой совершенно неожиданные и очень живописные.

Работа по сырому требует точности рисунка и знания свойств красок. Она не терпит многослойных наложений краски. Эффект живописи достигается тонким определением цветовой температуры, безупречным владением мазком, рисующим форму, и мерой взятой на кисть краски.

Такую работу трудно исправлять, особенно в местах, где один цвет влит в другой. Не терпит она и сухих резких мазков, сильно отличающихся от основного цветового поля. Поэтому в процессе работы следует все время поддерживать бумагу во влажном состоянии.

Методика работы над натюрмортом акварельными красками складывается из ряда этапов.

Компоновка натюрморта. Прежде чем приступить к выполнению длительного задания, проводится своего рода подготовительная работа. С натуры выполняются небольшие наброски карандашом и в цвете. В этих набросках определяется общая композиционная схема натюрморта: находится размер изображаемой группы в формате листа, размещение элементов натюрморта в пространстве (рис. 50, 51).

Прежде всего следует определить, с какой точки зрения писать натюрморт. Натюрморты обычно ставятся на специальных подставках или на столах. Важно найти такое место, откуда он наиболее выразительно смотрится. Лучше на первых порах выбирать точку зрения несколько выше уровня стола, так, чтобы было хорошо видно просторное размещение предметов.

Затем надо найти такое положение, с которого можно было бы полнее видеть всю постановку. Следует избегать такого места, откуда предметы смотрятся фрагментарно, чрезмерно загромождают друг друга. Часто неудачно выбранное место создает непреодолимые трудности в работе. Так случается, когда нарушается естественная связь между элементами натюрморта — предметы «накалываются» один на другой, мешают друг другу.

Следующим этапом является выбор формата (вертикального или горизонтального), соответствующего постановке и выбранной точке зрения. Дальнейшие поиски композиции натурной постановки



50. Поиски решения натюрморта

решения композиции в карандаше



51. Поиски решения натюрморта в цвете

решения композиции

должны вестись в выбранном формате. В поисковых карандашных набросках (эскизах) следует определить общее отношение изображения к формату. Надо помнить, что слишком крупное изображение будет перегружать картинную плоскость, слишком мелкое — «потеряется» на листе. Должна быть найдена мера как в общем размере рисунка, так и в его расположении на плоскости. Хорошо найденная композиция делает изображение легко воспринимаемым. Зарисовки делаются в обобщенной форме, без подробной проработки деталей.

Вслед за рисунками по найденному решению следует сделать несколько цветных разработок. Цель этих эскизных поисков — цветное решение композиции, нахождение общего цветового состава. По удачно найденному варианту надо написать одноосенный этюд с натуры в цвете, но уже более крупного размера.

Подготовительный рисунок. Рисунок составляет основу живописного изображения. Нанесенный на поверхность бумаги легкими, без нажима, линиями, он устанавливает размеры натюрморта, характер и форму отдельных предметов, их пространственное расположение. Определяются границы светотени, рисунок падающих теней, блики. Тоновая проработка не допускается, так как необходимо сохранить поверхность бумаги чистой. Иногда рекомендуют делать рисунок на отдельном листе, а затем переводить его на рабочую поверхность. Этого делать не следует, так как при механическом переводе контуров теряется живое ощущение линии.

Рисунок делается карандашом средней мягкости без большого нажима на бумагу. Следует стараться не прибегать к резинке. Линии должны быть как можно более точными. Если на предметах имеются орнаменты, он подробно намечается на форме. Чем вернее и подробнее сделан рисунок, тем увереннее будет идти работа в цвете (начальная стадия показана на рис. 52).



52. Подготовительный рисунок под акварель



53. Начальная стадия работы акварелью

Работа цветом. Перед работой красками лицевую сторону бумаги промывают водой, так как оставшиеся жировые следы от прикосновения руки или резинки мешают ровному покрытию листа краской. Если их не удалить, краска будет сползать.

Начальную прописку делают легкой, прозрачной краской. Рекомендуем делать проработку формы с определения световых частей натюрморта. Наиболее освещенные части формы — блики — оставляют чистыми (начальная стадия работы красками показана на рис. 53).

Прокладка световых частей цветом должна быть по возможности точной. В начальной стадии надо хорошо продумать весь ход работы, установить, какие последующие прописки возможны, чтобы получить желаемый световой тон. Существенную помощь в этом может оказать предварительный этюд-эскиз, который должен быть все время под руками в процессе исполнения длительной работы. Назначение его состоит в том, чтобы, работая с натурой, придерживаться единого светового решения натюрморта. Цветовое состояние натюрморта может в процессе длительной работы изменяться в зависимости от состояния дня. Чтобы каждый раз не перепробовать работу заново, надо придерживаться найденного состояния в этюде и подчинять ему наблюдаемые в натуре цвета. Дальнейшая проработка формы ведется в направлении определенных световых отношений между освещенными и теньвыми частями. При этом не надо увлекаться отделкой отдельных предметов. Хорошие результаты могут быть только в том случае, если весь натюрморт во всех своих частях будет равномерно проработан. При прописке формы предметов не надо забывать основного правила: каждый полутон, свет или тень важны не сами по себе, а только в связи с другими. Каждый мазок должен быть результатом осмысленного отношения к работе. Поэтому надо все время осуществлять сравнительный анализ натуре, то есть работать отношениями. Работая над какой-либо частью натюрморта, надо смотреть не только на эту часть, а на всю постановку в целом и определять долю участия этой части в общем световом строе. Особенно важно помнить об этом в момент проработки рефлекса. Часто последний проявляет себя в виде отражения соседнего предмета. В этом случае следует осторожно выписать это отражение в теньвую часть, не нарушая общей тональности тени.

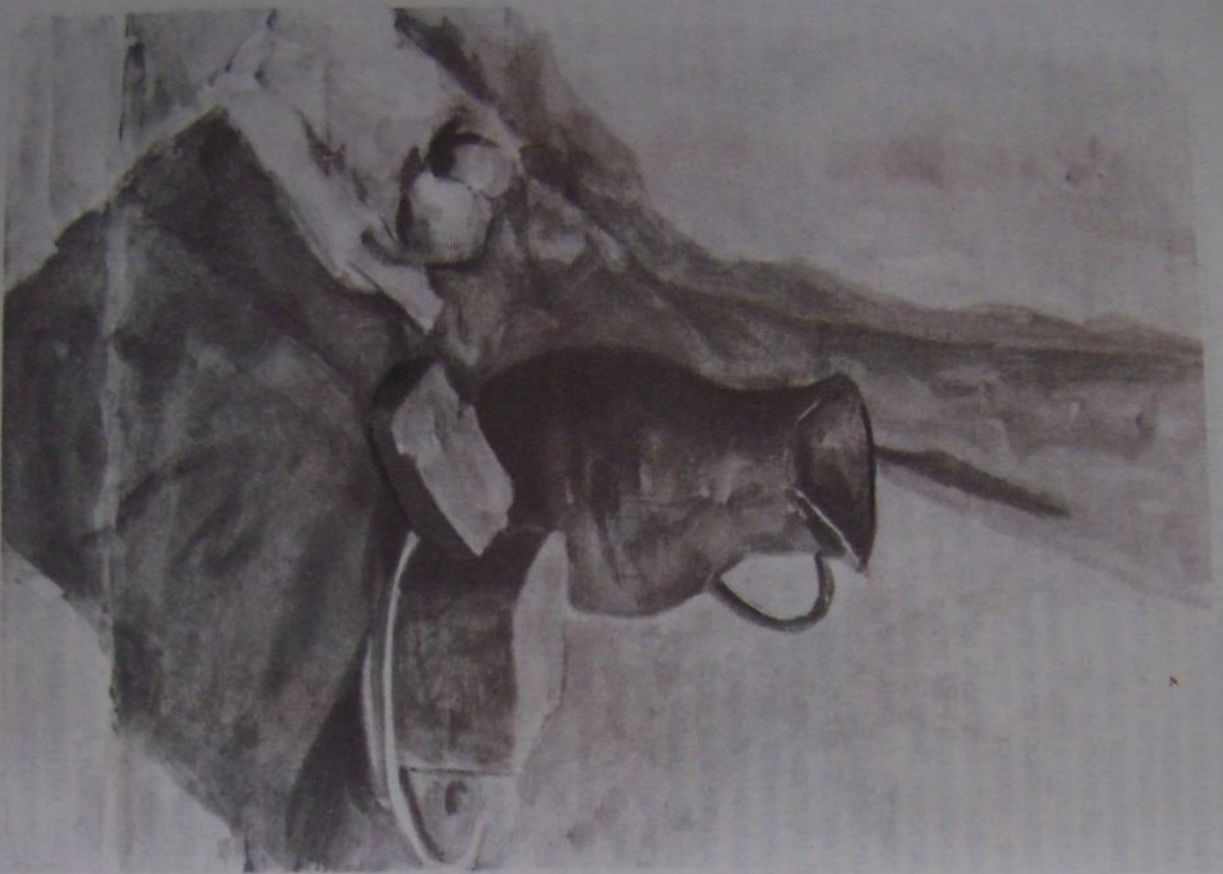
Прописку теньвой части следует вести прозрачными красками, учитывая цвета окружающих предметов. Заметное влияние на цвет тени оказывает окрашенность поверхности, на которой стоят предметы. Все нижние части предметов окрашиваются этим отраженным светом. Приходится учитывать также падающие тени, которые вносят свои исправления в рефлексную связь теньвых частей. Падающая тень, на какую бы светную поверхность она ни ложилась, не имеет резких разграничений с собственной тенью предмета, от которого она происходит. Цветовые тональности их значительно сближены, благодаря чему контуры оснований предме-

тов мягко списываются с горизонтальной плоскостью. Кроме того, падающая тень неоднородна по цветовой окраске и своему напряжению — чем ближе к предмету, тем она резче; резкость сохраняется и на переднем плане, внутри же она прозрачна, то есть наполнена рефлексирующими оттенками цветов окружения.

Фон в учебных постановках имеет важное целевое назначение. Как правило, он организован из драпировок или является естественной стеной помещения. В зависимости от поставленной задачи, он может играть роль создания контрастной ситуации или, напротив, иметь объединяющее значение для входящих в постановку предметов. Являясь важной составной частью постановки, он должен быть все время в поле внимания рисующих. Прописка его должна осуществляться одновременно и равномерно в связи с проработкой частей натюрморта. Надо иметь в виду только, что, представляя собой однородную с точки зрения локального цвета большую поверхность, он также подвержен влиянию освещения как основного источника освещения, так и отраженного. Поэтому в живописном отношении он составляет такую же важную учебную задачу, как и работа над составляющими натюрморт предметами. Различные участки фона освещены по-разному: ближний к источнику света край освещен больше, чем противоположный. Это оживляет цветовую характеристику фона. Кроме того, сами предметы натюрморта и световое окружение интерьера комнаты делают его чрезвычайно интересным в живописном отношении. Известное разнообразие в живописи натюрморта вносит складки драпировок, которые своим рисунком и разнообразными формами подчеркивают поверхность, на которой они находятся. Так, располагаясь в основании натюрморта, они подчеркивают горизонтальную плоскость стола и помогают пространственному решению натюрморта.

На завершающем этапе работы над натюрмортом необходимо привести все мелкие детали к единому целому (рис. 54).

Гуашь. В отличие от акварели гуашевые краски являются непрозрачными, кроющими красками. По своему внешнему виду гуашь представляет собой густую пасту, приготовленную из пигмента, растворенного в воде с клеем (гуминарабиком или дикстрином), с примесью белил. Краска легко растворяется водой и обладает способностью ровно покрывать изображительную поверхность непрозрачным красочным слоем, причем темная краска легко перекрывается светлой. Это свойство гуаши позволяет разнообразить технические приемы, писать жидко, почти прозрачными мазками и пастоно, слабо разбавляя краску водой. Однако положенная толстым слоем краска имеет тенденцию к растрескиванию и отслоению от основы. Особенно это относится к «тихим» основам — бумаге и тонкому картону; на изгибах краски может трескаться и осыпаться. Кроме того, достаточно толстый слой затрудняет процесс живописи: при наложении краски по уже



54. Завершающая стадия работы над натюрмортом акварелью

Достаточно толстому нижнему слою можно размыть нижний слой, что приведет к нежелательному смещению и замутнению краски.

После высыхания гуашевые краски (особенно темные) светлеют, приобретают бесцветный оттенок. Это вносит определенную трудность в процесс живописи, заставляет сознательно рассчитывать силу того или иного пятна, наносимого на поверхность бумаги. Особенно ответственным моментом является начальная стадия работы, когда происходит распределение основных цветовых отношений. Трудно также попасть в общую тональность, работая по высохшей краске. В этом случае надо слегка смочить красочный слой и работать «по мокрому».

На начальной стадии исполнения натюрморта надо брать цвета более насыщенными в расчете на их высветление. В процессе работы не следует увлекаться смешением красок с белилами, что неизбежно приведет к обезличиванию этюда, к разбелу.

Знакомство с техникой гуаши следует начинать с натюрморта, в котором ясно намечены цветовые отношения. Для этого можно рекомендовать несложную постановку из двух-трех предметов на гладком цветном фоне. Допустим, взять глиняный кувшин, желтое яблоко и белую чашку на светлом голубом фоне. Освещение положить серую нейтральную драпировку. Освещение дать контрастное, боковое. Основные задачи, которые должны быть решены в этом натюрморте, — передать основные цветовые отношения и проработать объемную форму предметов обобщенными прокладками теневых и освещенных участков изображения.

Благодаря большой укрывистости, гуашь позволяет добиваться выразительных декоративных решений, использовать большие цветовые обобщения. Наиболее полно живописные возможности гуаши позволяют раскрыть натюрморты, освещенные так называемым лобовым светом, то есть поставленным у противоположной от окна стены. В этом случае декоративные особенности постановки и освещения служат хорошей основой для передачи цветового богатства натуры.

Наряду с чисто декоративными задачами в технике гуаши возможны и более тонкие проработки формы, внимательное изучение деталей. Об этом убедительно свидетельствуют полные тонкого изящества и высокого технического мастерства натюрморты художника середины XIX века Ф. Толстого.

Масляные краски. Начиная со второго курса и до конца обучения студенты знакомятся с техникой масляной живописи.

Прежде чем приступить к живописи натюрморта масляными красками, необходимо познаться с материалами работы, изучить необходимую литературу по технологии живописи. Кроме того, необходимы некоторые практические знания и умения. Так, надо знать, как делается подрамник, как составляются наиболее употребительные грунты, как грунтуется холст или картон. Необходимы и некоторые другие специальные знания, которые приобретаются в процессе практической работы. Эти знания

совершенно необходимы для профессионального выполнения учебных и творческих заданий.

К сожалению, студенты не всегда отдают себе отчет в том, насколько важно работать на добротном, профессионально изготовленном материале; они работают на случайный подрамник, толстыми кистями, не зная процессов многослойной живописи, плоскими кистями, не зная процессов многократного попадания в руки. Вместо специального холста натягивают случайно попавшую в руки ткань, которая очень быстро обвисает или под воздействием неравномерно нанесенного или неумело составленного грунта чрезвычайно натягивается или коробится. Чаще всего такие грунты страдают перенасыщенностью или недостаточностью клеевого раствора. В процессе работы выявляются дополнительные трудности: краски под кистью «проваливаются» или скользят по поверхности, как по клеенке.

Другим широко распространенным недостатком является небрежное отношение к палитре и кистям. Как правило, студенты забывают вычистить после каждого сеанса палитру, снять с нее лишнюю краску и промыть кисти. Нередки случаи, когда вместо палитры используются не подготовленными для этой цели фанерными кусками или стеклом.

Рассмотрим основные материалы масляной живописи.

Основой масляной живописи служат холст, картон, фанера. Можно писать быстрые этюды на проклеенной бумаге. В последние годы используют различные виды современных материалов, из которых наибольшее распространение получил оргалит.

Все перечисленные материалы для работы на них масляными красками требуют специальных покрытий, называемых грунтами. Грунт служит как бы посредником между краской и основой; с одной стороны, он позволяет свободно положить краску на холст, с другой — препятствует проникновению в холст или картон масла, оказывающего разрушающее действие на него.

Наиболее распространенной основой является холст. Для масляной живописи используются специальная льняная ткань с ровным плетением. Холст изготавливается нескольких сортов: крупнозернистый, среднего зерна и мелкозернистый. Каждый из них употребляется художниками в зависимости от размера картины и от особенностей манеры письма. Пастоная живопись крупным мазком требует крупнозернистой основы, для тонкой живописи или этюдов небольших размеров пригодна плотная мелкозернистая ткань.

Многие художники предпочитают делать свой грунт. Одни любят тянувшийся грунт, другие работают на масляных или эмульсионных. Наиболее удобным в учебной работе является простой в приготовлении и быстро сохнувший клеевой грунт. Но прежде чем готовить холст, его надо натянуть на подрамник. Продающийся в магазинах грунтованный холст грунтуется на фабриках также натянутым на подрамник.

Подрамник делается из сухого выдержанного дерева. Использование непросохшего дерева со временем ведет к перекаливанию

подрамника в углах. Все четыре стороны его должны иметь скос во внутрь (у больших подрамников делается дополнительная крестовина, которая скосов не имеет). Скос нужен для того, чтобы натянутый на подрамник холст не касался внутренних краев подрамника. Соединяются стороны посредством шпипового соединения, именуемого специальными пазы для глиньев, которые служат для растяжки обвисшего холста. Клеить углы или сбивать их гвоздями не следует. Для работы надо иметь несколько подрамников разных размеров. Их нетрудно сделать самому в условиях столярной мастерской факультета.

Натяжка холста должна отвечать следующим требованиям: она должна быть достаточно сильной, расположение нити должно быть строго параллельно граням подрамника. Для натяжки берут холст несколько большего размера, чем подрамник, с каждой стороны надо иметь по 3—4 см запаса для загиба на торцевой стороне. Качество натяжения холста зависит от порядка, в котором он производится, а также от инструментов и материалов. Натягивают холст специальными шипами с широкими плоскими губками с гофрированной нарезкой. Такие шипы захватывают широкую полосу холста и обеспечивают равномерное, без волн, параллельное натяжение. Холст небольших размеров натягивают пальцами. Сначала его кладут на подрамник со стороны скосов и временно закрепляют на торцевой части, забивая гвозди не до конца. Затем, начиная с середины одной из сторон, наглухо забивают несколько гвоздей (лучше обойных), оттягивают холст в ту и другую сторону. Закрепив приблизительно две трети этой стороны, не доходя до краев, производят натяжку с другой, противоположной стороны тем же способом. Натягивать холст с других двух сторон надо в том же порядке, но только более сильно, так как это окончательная натяжка холста на подрамник. Гвозди забиваются в торцевую часть планок равномерно через 4—5 см. Завершающим этапом натяжки является подгибание холста на углах, при этом надо следить, чтобы при обработке загиба не допустить складок. Излишки холста с обратной стороны прибиваются мелкими гвоздями.

Натяжка грунтованного холста производится в таком же порядке. Перед нанесением грунта производят проклеивание холста жидким раствором из рыбьего клея или желатина. Можно для этой цели использовать хороший столярный клей. Предварительно клей дробят на мелкие куски и замачивают в воде. Набухший в течение суток клей легко распускается на небольшом огне (до кипения не доводить). Для проклеивания клеевой раствор делают жидким, используя на одну часть сухого клея: для столярного клея — не менее 15—20 частей воды, для желатина или рыбьего клея—10—12 частей воды. Варят клей в специальной водяной бане (сосуд, в котором находится раствор, опускают в другую, большего размера, наполненную водой). Раствор из рыбьего клея фильтруют для удаления не перешедших в раствор пленок. Желатин и столярный клей не требуют фильтрации.

Проклейку проводят в два приема. Перед первой проклейкой холста во избежание проникновения раствора на обратную сторону слегка увлажняют через пульверизатор. Клеевой раствор в холодном виде ровно наносится на холст широкой шетинной кистью (флейцем). Излишки клея сразу же снимают мастихином. После просушки поверхность надо прошлифовать тонкой шкуркой или пемзой. Вторую проклейку делают тем же способом и дают холсту просохнуть. Просушивание нужно производить при нормальной комнатной температуре.

Грунт бывает различных видов: клеевой, эмульсионный, масляный, полумасляный и т. д. Клеевой грунт является самым простым по изготовлению и не требует длительной сушки. На нем можно работать на следующий день, то есть сразу же после того, как он просохнет. Для приготовления этого грунта в клей, приготовленный как для проклейки, добавляют свиные или цинковые белила в порошок или мел. Наполнители должны быть чистыми и хорошо просеянными. Нельзя уплотнять в качестве наполнителя зубной порошок. Подготовленный мел или белила засыпают в чужь теплый клеевой раствор и спустя некоторое время после потрудения тщательно размешивают. Количество наполнителя определяется по результатам размешивания. Если полученная масса похожа на жидкую сметану, грунт можно считать готовым.

Процесс грунтовки холста аналогичен проклейке. Разница состоит только в том, что здесь нельзя наносить покрытие флейцем в различных направлениях, кисть должна ровно наносить грунт на поверхность холста параллельными движениями по направлению нити основы. Грунтуют сначала в одном направлении, а затем в противоположном. Лишний грунт после проклейки также снимают, а поверхность после точной просушки шлифуют пемзой или шкуркой. Так можно делать до трех покрытий, что зависит от зерна холста. Последний слой не снимают и не шлифуют.

Качество полученного грунта проверяется нажатием на него с обратной стороны. Если холст под давлением при проведении по нему пальцем под небольшим нажимом не трещит, то грунт хороший. Заметный на слух треск говорит о том, что грунт пережжен. Однако делать такую проверку надо очень осторожно, так как в местах нажатия впоследствии появятся трещины в краске.

Разбавителями для масляной живописи являются различные лаки — дамарный, капаловый, мастичный, а также масло льняное, скипидары. Пользоваться ими надо осторожно и в меру, так как приготовленная краска в своем составе уже имеет достаточное количество масла, поэтому разбавлять ее чистым, хотя и выдержанным маслом, не следует. Лучше применять для этой цели разбавители в виде скипидара (№ 2, 3, 4). Лучшим из них считать пинен, приготовленный из очищенной нефти.

Хорошим разбавителем считается так называемый тройник, составленный из двух частей лака, одной части масла, трех частей растворителя.

При работе красками художник пользуется кистями, палитрой, масляной, мастихином.

Кисти в масляной живописи употребляют преимущественно шетинные (плоские и круглые) разных размеров (от № 6 до № 20). Для проработки мелких деталей пользуются колонковыми кистями, а также плоскими или круглыми средних и малых размеров. При подборе надо уметь отгибать хорошую кисть от негодной. Хорошая плоская шетинная кисть должна иметь ровный волос, как бы сплюснулся и сходящийся на конус. У плохой кисти волос торчит в разные стороны.

Хорошие кисти получают после некоторого времени работы ими и прилежного за ними ухода. После каждого сеанса кисть надо тщательно мыть водой с мылом, а затем заворачивать в бумагу, лучше в газетную.

Палитра всегда должна быть чистой. Краски на ней располагаются по краям в строго определенном порядке. Порядок этот каждый живописец устанавливает сам. Можно располагать их по принципу от светлого к темным. В другом случае краски располагаются по принципу теплых и холодных, посередине — белила.

Какой бы принцип ни был положен в составление палитры, он должен быть постоянным. Художник почти всегда интуитивно знает, где на палитре лежит какая краска, и это облегчает ему работу.

Выдавливать краску надо компактной массой, а не размазывать по палитре. Засохшая в таком виде краска покрывается сверху корочкой, которую можно снять, а оставшуюся краску употребить в дело. После каждого сеанса следует очистить палитру мастихином, то есть удалить ненужные смеси, а рабочее поле протереть тряпкой, смоченной разбавителем.

Масленка также время от времени требует чистки, так как на дне ее оседает краска с кисти и разбавитель превращается в липкую жижу. Со временем находящийся в масленке разбавитель настолько мутнеет, что мешает составить чистую смесь на палитре.

Следует всегда помнить, что успех дела в живописи во многом зависит от состояния материалов. Плохой кистью на грязной палитре работать нельзя. Засохшую кисть нельзя привести в рабочее состояние, ее необходимо удалить из этюдника.

Этюдник нужен художнику не только для того, чтобы размешать в нем материалы, он служит и своеобразным молбертом. Для этой цели к нему приделаны выдвижные ножки-подставки. Особенно это важно для работы на пленэре, как над этюдом пейзажа, так и над этюдом натюрморта.

Работа над живописью масляными красками требует строгой методической последовательности.

В разделе акварельной живописи мы уже, в основном, осветили порядок учебной работы над натюрмортом. Поэтому, оставая в силе такие этапы работы, как композиционные поиски в небольших

Писать надо стараться расчетливо, умеренно накапливая красочный слой. Наряду в пастозным мазком можно пользоваться и лессировками, особенно в тенях, работая по подсохшей поверхности.

Исполняя натюрморт, необходимо очень внимательно следить за верностью тоновых различий между отдельными его частями: фоном, предметами, а также за изменением цвета на форме, в световых и теневых частях. Надо выработать в себе привычку: ничто не делать стихийно, без предварительного изучения особенностей изобразимой формы. Во всем должен быть порядок. Так, прежде чем класть оcherлной мазок, надо внимательно проследить, какой цветовой оттенок нужно составить на палитре. Каково его окружение, сопоставить данный участок формы с другим. Многие мастера живописи, прежде чем класть краску на холст, составляли смеси красок на палитре и так находили цветовой соцветия.

Здесь интересно привести слова художника Б. Иогансона, который, делая воспоминаниями о своем учителе К. Коровине, писал: «В процессе письма Коровин объяснял: "Я люблю начинать с самых густых, темных мест. Это не позволяет выпадать в белесость. Колорит будет насыщенный, густой". И он составлял на палитре цвет черного бархата чернее черного; туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплак темный и прозрачная краска типа индийской желтой — желтый лак. На грязновато-бурым холсте (вычистить его добеда не удалось) был положен нечерна-черный мазок, который смотрелся посторонним телом на холсте; далее на палитре же он составил теневые части различных материй и теневую часть волос, находя все тона вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре, как камerton. "Видите, на палитре я приоткрыл эту кухню как начало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений". Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре осталась след от найденного и к нему подбиралось дальнейшее. Такой поиск на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истинные поклонники непосредственной мази на холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой»¹.

Метод сравнения является основой для поиска цветовых отношений. Определяя цвета прорабатываемой формы, надо смотреть не только на ее теневую часть, но и соотносить с другим аналогичным участком формы другого предмета, то есть выдерживать общую светосилу освещения. Так, в натюрморте, составленном на оближенные цвета, надо найти, с одной стороны, разницу световых оттенков однородного цвета, с другой — общность цветового тона, обусловленного освещением. В данном случае все световые части формы предметов должны иметь холодный оттенок, теневые по контрасту — теплый. Писать надо раздельными мазками так, чтобы каждый мазок, будучи положенным в соседстве с другим, составлял гармонический мягкий переход, соответствующий изгибу

¹ Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 112—113.

формы и освещенно. В зависимости от характера формы и фактуры предмета мазок может быть крупным или мелким, пастозным или лессировочным, четко очерченным или мягко вписанным в другой.

Не следует слишком долго задерживаться на отдельном участке изобразимой работы, должна вестись во всех частях этюда равномерно. Прокладывая свет в одном месте, надо сразу же двум проложить третей и т. д. Таким образом, вся картинная плоскость должна находиться в поле зрения художника, быть в работе: совершенствоваться, дополняться или же исправляться. Неверно положенный мазок надо сразу снять мастихином и полочуше соскоблить и оставить на время, пока не отдохнет глаз.

Часто неудачи в работе связаны с тем, что изобразимая форма или ее участок рассматриваются и пишутся в упор, вне связи с окружением. Чтобы добиться верного тона, следует изменить или вообще написать окружение. Так, чтобы цвет зазвучал в полную силу, светлого пятна требует темного окружения.

Проработка деталей — наиболее ответственный этап в работе с натуры. Часто этому моменту не уделяется должного внимания, работа ведется не конкретно, а та или иная деталь намечается в общих чертах. Детали обогащают форму, придают ей неповторимую индивидуальность. Вместе с тем излишняя дробность может нарушить цельность формы. Поэтому, занимаясь подробной разработкой формы, не надо забывать об общем тоне, и каждый цвет, каждый мазок надо подчинять большой форме, выдерживая в тех отношениях, в которых решаются освещенные и теневые части изобразимой.

Задачей учебной живописи и рисунка является развитие способности видеть натуру во всем ее многообразии и богатстве форм и красок. Поэтому, работая с натуры, надо учиться умению передавать это многообразие, создавать не схематичный образ натуры, а конкретный, обогащенный характерными деталями.

Вместе с развитием зрительных восприятий необходимо овладевать методикой выполнения живописного произведения, вырабатывать определенную систему в работе. Часто неудачи происходят оттого, что студент не соблюдает последовательности в построении живописного этюда, слишком торопится закончить работу, минуя промежуточные стадии. Последовательное, постепенное выполнение живописного изобразимого обеспечивает не только профессиональный порядок освоения техники живописи, но и создает условия для успешного завершения работы.

На завершающей стадии изобразимого приводится к целостному виду: отдельные мелкие детали уоправляются или подчиняются выразительному целому. Здесь уместны и лессировки, и пастозный мазок, если они дают энергичное и живое завершение живописи. Лессировочные прописи должны иметь энергичный вид и не

походить на ретушь, что будет свидетельствовать о робости и неуверенности автора.

Если в начальной стадии работы действия художника сопрягаются с пытливым изучением натуры (художник часто смотрит на натуру), то в завершающей стадии необходимо больше сосредоточиваться на изображении, следить за организацией цвета в картине. Натура теперь нужна как справка, по которой проверяют верность цветового решения.

Темпера. Этот материал обладает рядом качеств, которые издавна привлекают внимание художников. По своей прочности темпера во многом превосходит масляную живопись, а ее живописные возможности в равной мере позволяют работать над произведениями станковой живописи и композициями декоративного характера.

Темперные краски приготавливают из красящего вещества (пигмента) и связующего вещества (эмульсии). В зависимости от состава эмульсии темпера подразделяется на белковую, желтковую, яично-масляную, восковую, казеиновую. В продаже имеются готовые темперные краски в тюбиках. Разноцветные темперные краски водой.

Основанием под темперную живопись могут служить специально подготовленные доски, многослойная фанера, картон, бумага, холст. Эти материалы требуют грунтовки. Деревянные основы — доски, фанера — удобны только в работе над небольшими произведениями и требуют проклейки и покрытия грунтом. Картон и бумагу достаточно проклеить клеевым раствором.

Наиболее употребительной основой под темперную живопись является холст, натянутый на подрамник (техника подготовки холста под темперную живопись схожа с техникой подготовки его под масляную живопись).

Кисти для темперной живописи применяются шетинные, колонковые и белычи. После каждого сеанса работы их надо мыть в теплой воде с мылом. Для крупных работ пригодны круглые и плоские колонковые и белычи кисти. Для крупных работ удобны хорошо обработанные шетинные.

Для темперной живописи применяют специальные фарфоровые или пластиковые палитры с углублениями для красок. Можно пользоваться палитрой из жести, покрытой эмалью и загнутой по краям в виде бортика (последний не дает краскам стекать с палитры). После работы палитру приводят в порядок: рабочую часть хорошо промывают тряпкой, а неиспользованные в лунках краски оставляют до следующего сеанса. Чтобы краски не высыхали, их покрывают влажной тканью, лучше войлочной.

Произведения, написанные темперными красками, хорошо сохраняют красочный слой, не растрескиваются, не жухнут, не осыпаются и сохраняют первоначальную свежесть и яркость красок в течение длительного времени, что нельзя сказать о масляной живописи.

Техника темперной живописи не уступает масляной живописи в своем многообразии живописных приемов. Его можно писать а ла примата, пастозно, лессировками, и, что очень важно, она позволяет работать длительное время над этюдом, допуская многослойную живопись. При этом темпера не требует длительного времени на просушку красочного слоя. Уже через день можно писать по красочному слою, причем он просыхает равномерно. В необходимых случаях можно пройти по слою влажной кистью, что обеспечит мягкие переходы от одного красочного пятна к другому.

Темпера позволяет выполнять живопись как в стиле повышенного декоративного звучания, так и в очень тонко стармонированных тонах.

Декоративные свойства темперы широко используются в монументальной живописи. Она позволяет широко и лаконично покрывать большие участки изображения, добиваясь сочных, выразительных решений. Станковые произведения, в частности натюрморты, написанные темперой, также отличаются звучностью цвета, декоративностью. При подборе предметов для натюрморта следует учитывать эту особенность и ставить их в расчете на выразительные особенности материала. Постановки могут включать предметы с повышенной декоративной окраской, составлять яркие, сочные сочетания, требующие обобщенного решения. Хорошо подходят для этой цели цветные драпировки с орнаментом, предметы народного прикладного искусства, фрукты, керамические изделия и т. д.

К пониманию декоративных свойств темперной живописи надо подходить постепенно, начиная работу с несложных, составленных из небольшого количества предметов, натюрмортов. Первый натюрморт можно поставить из двух-трех предметов несложных по форме, допустим, синего кувшина и желтого яблока на фоне серой драпировки. Основная задача, которую следует решить в этом натюрморте, — найти верные цветовые отношения между предметами.

Последующие постановки могут быть значительно усложнены как по составу предметов, подобранных по декоративному признаку, так и в соответствии с решением поставленной задачи, где основное внимание следует уделять передаче общей цветовой гаммы натюрморта.

Последовательность выполнения учебного натюрморта в технике темперы аналогична той, которую мы рекомендовали для заданий по масляной живописи. Для выполнения длительной работы лучшим будет постепенное нанесение красочного слоя, что даст возможность более внимательно изучить и передать цветовые отношения, используя различные технические приемы темперной живописи: тонкие прописи, лессировки, работу «по мокрому», пастозный мазок. При проработке теневых частей, так же как и в масле, следует избегать применения белил и большого наслоения краски. В световых частях уместен пастозный мазок.

Успешное овладение мастерством живописи возможно только при условии постепенного накопления знаний, умений и навыков. При этом очень важно добиваться решения учебных задач в каждом очередном задании. В противном случае приобретаемые знания будут носить случайный, бессистемный характер, что в конечном итоге приведет к тому, что обучающийся потерится в массе трудностей, не будет знать, что он должен делать на том или ином этапе обучения. Так случится, к примеру, если студент, не освоив основных закономерностей построения объемной формы цветом, не развив способности видеть цвет в связи с окружающей средой, берется за решение задачи колористического единства цветовой системы произведения. К пониманию этой сложной задачи надо подходить постепенно, посредством ряда специальных упражнений, которые дадут начинающему представление о различии предметного и обусловленного цветом, о цветовой гармонии и т. д.

Постановка, отвечающая уровню подготовки обучающихся, является важнейшим дидактическим материалом, способствующим успешному освоению основ изобразительной грамоты. Вместе с тем решение учебных задач не должно заслонять и другую сторону дела: развитие творческих способностей студентов. Каждая учебная постановка должна удовлетворять высоким эстетическим требованиям, способствовать развитию высокого художественного вкуса, творчески заинтересованного отношения к делу.

В программу учебной работы по изучению натюрморта входят как длительные задания, так и кратковременные этюды, способствующие более активному и целенаправленному освоению материала. Этой же цели служат и специальные упражнения, выполняемые по памяти и по представлению. Такие упражнения полезно делать в процессе выполнения длительного задания или же отводить им специальные сеансы.

Отличие от работы с натурой работа по памяти ведется на основе запоминания. Для этого ставится постановка, которую учащиеся некоторое время наблюдают, затем натура закрывается и студенты пишут ее по памяти. При повторных наблюдениях мысль рисующего работает более продуктивно, выявляется необходимость как можно прочнее запомнить, а следовательно, изучить строение предметов, их расположение в пространстве, связи между ними.

В работе по памяти следует обращать внимание на целостное восприятие натуры, на последовательность наблюдения. От охвата взглядом всего натюрморта в целом надо постепенно переходить к изучению отдельных его элементов. В первую очередь надо оценить общую конструктивную связь постановки, на основе которой будет осуществляться разработка конкретной формы предметов и их частей.

Работа по представлению требует умения изображать натуру не в том положении, в котором ее видит наблюдающий, а в другом, как бы с другой, вообразимой точки зрения. Для выполнения этюда по представлению необходимо глубокое знание предмета, умение видеть, представить его в любом положении.

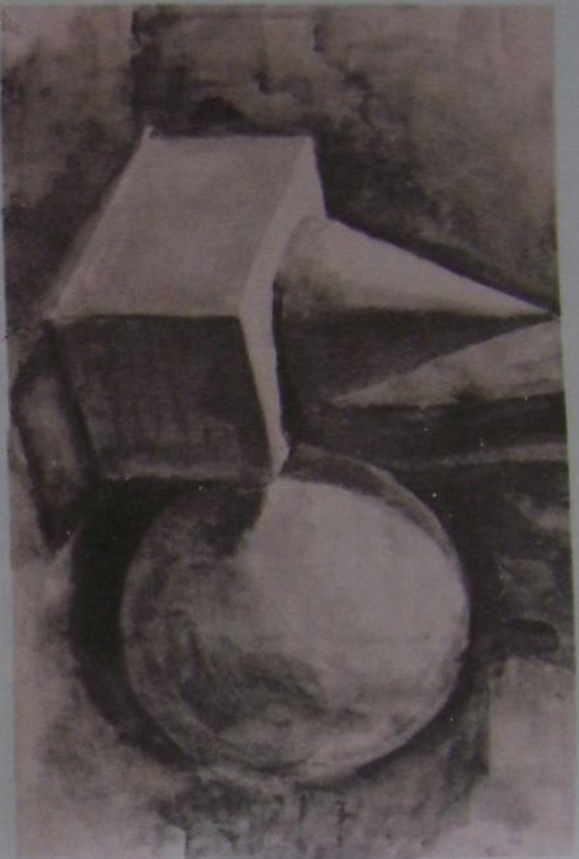
Таким образом, работа с натурой, по памяти и по представлению требует точного, научного знания предмета изображения. Говоря о научном подходе к изучению натуры как о методе работы над учебным заданием, не надо забывать о конечной цели, к которой стремился художник, — создании художественного образа. Было бы не верным понимать строго научность в обучении как приобретение навыков протокольного изображения натуры.

Образное восприятие и отражение природы, кроме выявления объективных свойств предмета, предполагает эстетическую оценку его качеств. Здесь далеко не последнее роль играет умение выделять из массы деталей, составляющих предмет, его характерные особенности, подчинять им менее существенные, второстепенные. Именно здесь начинается водораздел между натуралистическим методом видения и работы художника и подлинно художественным, реалистическим. Если игнорирование художником научности в подходе к явлениям действительности ведет к формализму, то отказ от эстетической оценки приводит к протокольно натуралистическому изображению, ничего общего не имеющему с подлинно художественным произведением искусства.

Цель обучения состоит в том, чтобы последовательно, начиная с изучения основных законов и правил построения реалистической формы, перейти к пониманию и решению проблем творческого восприятия натуры. Программное изучение основ изобразительной грамоты должно составить прочную базу для самостоятельной творческой работы художника-педагога.

Натюрморт из гипсовых геометрических тел

Натюрморт выполняется в технике гризайль. Используются две краски: белая и одна из темных — черная или темно-коричневая (марс коричневый или умбра жженая). В технике акварели работа выполняется одной темной краской — черной или синей. Цель задания — одним цветом передать светотеневую характеристику объемных тел, различных по своей конструкции, — куба, шара, цилиндра, пирамиды и т. д. Из перечисленных тел надо составить группу и осветить ее контрастным светом. Фон составляет нейтральная серая стена или драпировка. Для более четкого выявления светотени группу можно осветить искусственным светом. В этом случае задача сходна с той, которая решается в рисунке; разница состоит только в том, что там работа осуществляется графическим материалом — карандашом или углем, здесь — проработка формы осуществляется кистью. Это задание — своеобразный переход от рисунка к живописи (рис. 55).



55. Натюрморт из гипсовых геометрических тел. Г. Ризайль

Несмотря на кажущуюся простоту и ограниченность живописных возможностей материала, следует серьезно отнестись к этому заданию. Кроме строго перспективного построения геометрических тел и всей группы в целом, здесь необходимо всесторонне проанализировать и передать состояние светотени, провести проработку формы с учетом особенностей материала, изобилующего тонкими и разнообразными рефлексами. Понимание тона в одноцветной живописи многого дает для решения формы цветом. Пристальное рассматривание освещенности различных поверхностей потребует внимательно отнестись к смесям, к ожидаемую нужной тональности краски и умелого нанесения ее на поверхность холста.

Необходимо проследить и напряжение светотени на границах предметов прямоугольной формы: куба, трехгранной пирамиды или призмы. Особенности освещенных и теневых частей выявятся то, что они не одинаковы в различных своих частях. Освещенные поверхности воспринимаются зрителем наиболее светлыми на границе с теневыми частями в силу краевого контраста. В свою очередь, теневые поверхности — не глухие; благодаря способности белого материала (гипса) отражать большое количество света, представляя собой «прозрачные», как бы светящиеся изнутри поверхности. Соответственно проследживается светотень и на телах круглой поверхности, которые характеризуются плавными изменениями светосилы от света к тени.

Проработанное тоном изображение должно представлять собой цельную, стармонированную по светотени группу, где не должно

быть ни одинаковых светлых или темных пятен, ни глухих, резких теней, ни оббитых пространственных планов.

На начальной стадии делается перспективное построение группы. Внимательно надо передать пространственное расположение предметов, хорошо согласовать основания тел друг с другом. Работу красками следует строго подчинить намеченному рисунку. Необходимо вначале раскрыть все теневые части, а также положить падающие тени легкой прозрачной краской. Все освещенные части остаются не закрытыми. Прописав очень легко полутени и фон, уточняют эти отношения между фоном, тенями и светом. В дальнейшем, проработка рефлексов требует особой осторожности, и, нанося очередные мазки, надо следить за тем, чтобы они светлились и не выходили за пределы теневой тональности.

В работе над общим состоянием находят самую освещенную часть натюрморта и самую темную и разрабатывают светотень, соотнося каждую деталь с этими двумя точками. Очень важно на этой стадии подчинить все мелкие проработки единому, целостному решению натюрморта.

Натюрморт из предметов быта, простых по форме

Данный натюрморт является продолжением предыдущего задания. Составляется он из двух-трех цветных предметов на нейтральном фоне и выполняется в технике гризайль. Цель задания — одним цветом передать объемную форму окрашенных в различные цвета предметов. Если в предыдущем задании одноцветный белый материал гипса давал четкую светотень, то здесь восприимчивые формы и раскрытие тоновых отношений значительно усложнено наличием цветовой окраски. С одной стороны, цвет как бы помогает восприятию предмета, выделяет его из ряда других предметов (зеленая ваза среди коричневых предметов, желтая среди синих и т. д.), с другой — неоднородность окраски, которая часто встречается в природе (пестрая окраска птицы, сосуда), усложняет восприятие конструктивных особенностей и светотени и таким образом вносит определенные трудности в процесс создания живописного изображения. Трудно подчас бывает определить, что светлее, рефлекс или полутон, красная поливная часть кувшина или зеленая и т. д. Задача значительно усложняется, если в постановку входят резко контрастные предметы: темные и светлые, матовые и блестящие. Допустим, постановка включает темную драпировку, глиняные. Допустим, постановка включает темную драпировку, белую корзинку, коричневый кувшин, имеющий поливную и матовую поверхность. Неразвитому глазу кажется, что белая корзинка во всех своих частях — белая, темная драпировка — темная. А между тем дело обстоит совсем не так. Влияние цвета на светотень происходит в зависимости от его способности отражать световые лучи. Образенная к свету поверхность темного предмета будет отражать

больше световых лучей, чем теневая часть белого предмета, и поэтому в изображении теневая часть светлого предмета будет темнее, нежели световая часть темного предмета.

Подбор предметов для данной постановки надо делать таким образом, чтобы светосила окрашенных предметов не была одинаковой. Допустим, натюрморт включает зеленую кастриюлю, коричневую с желтым горлом кринку, светлое яблоко на белой тарелке. Это световое разнообразие даст возможность наблюдать различные цвета и их светосилу. Серия драпировка упрощит задачу: нейтральный фон делает отношения ясными и хорошо воспринимается. Внутри самих предметов каждый цвет в зависимости от характера изгиба формы меняет светосилу, так как в различных своих участках принимает на себя различное количество света. Теневые части, наполненные рефлексами, также следует внимательно изучить с точки зрения количества отражаемого ими света. Вместе с оценкой формы и светотеневых отношений у отдельных предметов следует уяснить пространственное решение натюрморта, связь всей группы с фоном и падающими тенями.

Приступая к проработке формы, надо хорошо продумать все составные части постановки, уяснить характер освещения, определить, какие предметы выйдут наиболее темными, где сосредоточено наибольшее количество света, как соотносятся между собой световые части темных предметов и теневые части светлых предметов, сила собственных и падающих теней и т. д. От правильной сравнительной оценки всех этих светосил в изображении зависит конечный результат работы. Особенно следует обращать внимание на верность проработки деталей, так как нарушение пропорциональных натуре отношений ведет к сбою в целостности изображения.

В практике обучения существуют такие понятия, как «большой свет», «большая форма», «большая тень». Эти специальные понятия выражают определенное состояние изображения. Суть их заключается в целостном восприятии природы, а следовательно, и в целостном отражении этого восприятия в живописном произведении. Практически оно заключается в том, что все, что находится в сфере прямого действия света, не должно быть по силе равно теневым частям, вся сложная проработка световой части природы должна представлять собой единый световой участок в изображении. То же следует сказать и о собственной тени: части природы, не получившие световых лучей, не должны сбиваться на полутон. В силу указанной закономерности и полутон не может быть равным силе световых частей изображения; рефлекс, как бы ни был ярк в натуре, никогда в изображении не может быть светлее полутона, а должен находиться в пределах тона собственной тени. Правильная выдержанность этюда в тоне придает изображению цельность, особую художественную выразительность, а знание закономерностей построения реалистической формы одним цветом создает хорошую основу для работы над живописью всей палитрой красок.

Натюрморт из предметов быта, простых по форме, в цвете

Познание техники живописи — это изучение законов построения реалистической формы цветом. В предыдущем задании были рассмотрены особенности построения одним цветом, в настоящем задании на примере того же натюрморта предстоит передать световую характеристику природы. Чтобы добиться лучших результатов и избежать общей ошибки, которую допускают начинающие, — простоты и примитивной раскраски, — следует ограничить себя небольшим набором красок. Для начала возьмем три основные краски: красную, синюю, желтую (для масляной живописи добавляются белая и черная). Из красных — английскую красную, из желтых — охру светлую, из синих — кобальт синий светлый. Этих красок вполне достаточно, чтобы составить нужные смеси. Отсутствие ярких красок — краплака, кадмия желтого, кобальтов заставит выдерживать изображение в несколько сдержанной цветовой гамме. Ограниченная палитра создает условия, при которых необходимо искать нужные цвета посредством смешивания, а не брать их готовыми на палитре. Кроме того, в процессе этого упражнения студент должен развить ясное понимание того, что подлинная живопись состоит не в том, чтобы сделать изображение многогранным, а в том, чтобы в одном цвете увидеть множество оттенков, его составляющих, уметь находить эти оттенки на палитре и гармонически сочетать в изображении. В пронзительных крупных живописных все разнообразие световых оттенков, сложнейшие световые эффекты передавались ими вовсе не за счет количества красок, а прежде всего посредством умения извлекать из краски нужный тон, достигая рефлексной связи предметов тончайшими световыми колебаниями, т. е. внимательной разработкой световых и светотеневых отношений.

Большую трудность на первых порах составляет проблема получения сложных, составных цветов: какие краски, в каких соотношениях надо взять, чтобы, допустим, получить зеленоватый цвет металлургического кувшина. Здесь важно определить не только световой оттенок, но и его светлоту. Для этого, пробуя на палитре смеси, надо смотреть на натуре и сравнивать искомый цвет с другими находившимися в постановке цветами, добываясь верности световых отношений в изображении. Нахождение локального цвета предмета еще не решит всей сложности стоящих перед студентом задач. Надо увидеть оттенки этого цвета в световой части, в полутоне, в теневой части. Только верное сопоставление этих оттенков создает полное представление о световой характеристике предмета.

Каждый цвет изображаемых предметов надо рассматривать как составной цвет, полученный из множества оттенков, появляющихся в результате воздействия световых лучей. Освещенная часть крутой поверхности кувшина имеет различную степень освещения, а следо-

вательно, и различную световую характеристику. Свет, падающий из окна, придает освещенным частям холодноватый оттенок. Сама освещенная поверхность по мере перехода от света к тени имеет целый ряд тонких градаций — переходов. Неопытному глазу они почти не заметны, но только благодаря их умелому соединению друг с другом можно передать тот или иной изгиб формы. Можно было бы пойти по пути выявления этих изгибов за счет утменения или высветления основного цвета, как это мы делали в предыдущем задании, но это не будет выражать полноты наших восприятий цвета в конкретных условиях. В данном примере освещенная часть кувшина будет не только зеленой, а зеленой с холодным оттенком, а в некоторых местах будет приближаться к приглушенным голубым. Значит, для них надо находить оттенки, пользуясь охрой и голубой, но смешивать их с добавлением белил таким образом, чтобы и блик, и его окружение имели холодный синеватый оттенок. Наиболее открытый предметный цвет будет присутствовать в полутоне. Вся теневая часть вместе с рефлексами, падающими тенями будет значительно теплее световой части. Чем определеннее будет выражена теплородность в работе, тем энергичнее и выразительнее будет живопись.

Большое значение в работе имеет соблюдение методической последовательности. Нельзя допускать спешки, делать в начале то, что положено делать в конце. Живопись надо вести планомерно, добиваясь решения поставленной задачи. Порой может случиться так, что живопись в каких-то частях не получится, появляется желание прекратить работу и взяться за новый лист. Этого делать не следует. Недавнишеся места надо исправлять, а если они упорно не удаются, то следует написать этюд наиболее трудно решаемой части натюрморта и вновь вернуться к основной работе. Только упорный, настойчивый труд и строгий порядок могут обеспечить успех дела. Необходимо привыкать к профессиональному использованию материалов и методов построения изображения. В начале следует определить общее состояние постановки, уяснить по натуре и раскрыть на плоскости основные отношения. Делать это надо легко и свободно, не забывая образительной поверхности. Уже на начальной стадии следует приучаться прописывать большие плоскости большими кистями, используя кроношше и лессировочные свойства красок — корпусную кладку, жидкая пропись, работу впротир. Проработку мелких частей делают кистями меньшего размера. Составлять цвет и класть его на холст или бумагу следует не размазывая, а сочными и энергичными мазками, помогающими своим направлением, размером и движением передавать изображаемую форму. В масляной живописи раздельный мазок требует гармонической согласованности с рядом положенными. Нельзя допускать, чтобы два соседних мазка, лепящих одну поверхность, резко контрастировали между собой. Плавная поверхность требует плавного перехода от одного мазка к другому или должна составлять оптическую смесь, создающую единое цветное пятно. Хорошо

стармонированная по цвету и по кладке мазка живопись должна передавать не только цвет и форму предмета, но и его материал, освещение, то есть создавать целостный образ натуры.

Натюрморт из предметов, близких по цвету

Все бесконечное разнообразие красочной палитры природы составляют цвета спектра, их смеси и оттенки. Оценка и восприятие (распознавание) цвета более доступно неискушенному зрителю, когда перед ними контрастные пары: красный и зеленый, синий и желтый, темный и светлый.

Значительно сложнее дело обстоит с восприятием двух или нескольких цветов, близких по своему цветовому тону (допустим, оранжевый и желтый, синий и голубой). Здесь мы не говорим о том, что сложнее для воспринятия в живописи. Очевидно, стармонировать два контрастных цвета значительно сложнее, так как по своей природе они противоположны. В настоящий момент нас интересует вопрос развития способности восприятия цвета и его оттенков, то есть умения находить отличие одного цвета от другого в ряду одной группы цветов — теплой или холодной.

В натюрморте (рис. 56) подобраны предметы теплых оттенков: оранжевая драпировка, желтое (цвета охры) яблоко и желтые яблоки. Чтобы придать натюрморту более напряженный контраст, введена кринка с поливной коричневой поверхностью, накрытая белой бумагой.

Приступая к выполнению задания, надо прежде всего обратиться в общем цветовом строе постановки. Для этого делается несколько этюдов с целью уяснения цветовых отношений. Самое светлое пятно постановки составляет белая бумага на кринке и яблоках, самое темное — поливная поверхность кринки. Сравнивая светосилу каждого предмета с этими двумя пятнами, можно найти их место в постановке. Сравнение близких цветов между собой выявит их разницу и позволит более точно передать их оттенки. Например, сравнивая желтую драпировку и желтые яблоки, можно установить не только то, что яблоки светлее драпировки, но и то, что последние более насыщены, более цветная. Так же находятся цветовые характеристики других предметов. Верно взятые отношения дают возможность найти каждому из них свое место в изображении и создать единую цветовую гамму.

Вариантом постановки на сближенные цвета могут быть натюрморты из таких предметов, которые и по светосиле и по цветовой тональности будут близкими. Допустим, все элементы светлые. Их отличает лишь разница цветовых оттенков — светло-желтая драпировка, светло-серая матовая ваза-кашпо, бледно-розовая чашка и т. д. Задача в этом случае будет значительно сложнее, так как эти цвета не имеют ярко выраженной цветности и решаются почти на серых, слегка подкрашенных. Тональный строй постановки потребует тонких проработок формы и пространства.



56. Натюрморт из предметов, близких по цвету

бы они представляли собой цельную группу и в то же время не утрачивали жизненной правды. Контрастные сочетания цветов не только не нарушают этой правды, но и создают основу для построения колоритной живописи.

Составляя натюрморт из контрастных по цвету предметов, надо учитывать их взаимное влияние друг на друга. Не следует их чередовать между собой, что следует постановку пестрой, лишенной пластической цельности. Не рекомендуется также на первых порах вводить в учебную постановку несколько контрастных цветов: синих, красных, желтых, зеленых. Лучше, если натюрморт будет логичным продолжением предыдущей постановки. Основу ее будут составлять предметы однородного цвета, а в нее включены один-два контрастных цветовых пятна, не слишком рознанихся между собой. Если же в постановку введено несколько разноцветных предметов, то лучше их располагать так, чтобы предметы одной цветовой шкалы группировались вместе, а не были в разных местах. Контрастную ситуацию может создать фон, состоящий из цветной драпировки. Учебные задачи данного натюрморта — установить гармоническую связь между контрастными по цветовой характеристике формами, изучить рефлексию связь между ними.

В приведенном натюрморте (рис. 57) контрастными являются зеленый кувшин и красная драпировка на фоне, подстилка имеет серовато-розовый оттенок. По цвету эти два пятна контрастны, однако они близки по насыщенности и светосиле. Задача рисующего — найти правильные цветовые характеристики этой пары как в

А поскольку живость и свежесть живописи во многом зависят от контрастного сопоставления цветов, то и следует эти контрасты искать посредством теплых и холодных оттенков.

Натюрморт из предметов, контрастных по цвету

В естественных условиях жизни окружающие нас предметы группируются в самых различных сочетаниях. Яркие насыщенные цвета соседствуют с блеклыми и еле заметными, светлые с темными, резко контрастными по цветовому оттенку. Составляя натюрморт, художник, исходя из поставленной задачи, стремится внести в это случайное сочетание определенных порядков, сгруппировать предметы таким образом, что-

световых частях, так и в тенях. Контрастным к красному окружению является также светложелтое пятно перца на переднем плане.

В разработке формы наибольший интерес представляют теневые части. Если внимательно присмотреться к ним, то можно заметить, что локальный цвет зеленого кувшина значительно изменился в сторону серого, причем теплого серого. Произошло это потому, что красная драпировка, отражаясь на зеленой поверхности кувшина, создала смесь двух дополнительных цветов и, таким образом, нейтрализовала их. Вместе с тем в наиболее выпуклой части эта тень имеет красноватый оттенок, особенно в нижней части кувшина. Красноватый оттенок будет присутствовать по всему низу кувшина в близких касаниях с красной подстилкой. Такая же рефлексная связь наблюдается и на поверхности перца: поскольку фактура перца более глиняная и сам цвет его более светлый, то и рефлексы будут более заметными. Такое же сложное взаимодействие близлежащих цветов видно и на примере падающих тканей.

Восприятие цвета — процесс сложный и не всегда легко усваиваемый. Порой проходит очень много времени, прежде чем студент научится разбираться в рефлексных связях.

Контрастное взаимодействие можно создать не только посредством сопоставления двух взаимно дополнительных цветов, но и вводя в постановку теплородные отношения. При составлении натюрморта надо поступать так, чтобы один или группа цветов одного тона (теплого или холодного) была основной, ведущей, как по количеству предметов, так и по пространственному размещению; другая часть должна составлять к нему как бы дополнение и самим пятном и расположением создавать равновесие.

Для наиболее полного раскрытия возможностей контрастных сочетаний в живописи натюрморта следует разнообразить постановки и по характеру освещения. Интересные решения дают постановки против света (контражур; рис. 58) или освещенных прямым светом (по свету), когда взаимодействие контрастирующих цветов выступает в чистом виде. В этом случае требуется более тонкая гармонизация цвета, точное определение тоновых отношений, моделировка не светотени, а колебаний оттенков внутри цвета.



57. Натюрморт на контрастные цвета

Работы начинающих, как правило, отличаются неуверенностью. Белый предмет пишется белыми или оставляется нетронутым поверхностью бумаги. Изображение моделируется лишь в теневых частях темной краской, в лучшем случае подкрашивается в цвет рядом находящегося предмета. Другая крайность — излишняя цветистость натюрмортов. В условиях закрытого помещения, где не так ярко излучение источника освещения, тоновые отношения значительно приближены, и каждый цвет, каждый тон проявляет себя умеренно.

Кому не знакомо слепящее воздействие освещенного ярким солнцем снега! Это действие обусловлено большой отражательной способностью белой поверхности. Однако в условиях мастерской источник освещения во много раз слабее, поэтому все отношения значительно приближены. В этом можно легко убедиться, рассматривая такие работы, как «Персики и груши» Сезанна или «Неприбраный стол» И. Грабара, где «белое» написано в гармонических отношениях с темными предметами.

Приведенные примеры показывают, что в работе над живописью не следует делать резких контрастов, а надо искать и передавать в изображении тонкие, гармоничные отношения. В процессе живописного решения белых предметов следует наполнять изображение цветом, придавая ему тот или иной оттенок, но делать это надо с учетом общего тона постановки, подчиняя ему каждый отдельный цвет.

Ввод в постановку белых предметов имеет и другое важное значение: они создают четкие тоновые контрасты, благодаря чему живопись приобретает большую тоновую определенность. Соседство с белым выгодно подчеркивает тон и цвет предметов. Даже те из них, которые по своему цветовому оттенку воспринимаются как нейтральные, становятся звучными, насыщенными. Ничем не примечательная поверхность старого выцветшего деревянного стола от присутствия на нем белого полотна загорается красивым серебристым цветом. В этом случае белое пятно воспринимается как камертон, вносящий ясность и красоту живописного тона в калористический строй постановки.

В учебную постановку могут быть включены не одно, а два или более белых предметов (рис. 60). В этом случае важно найти разницу между ними, выявить материал, из которого они сделаны. Каждый из них будет иметь свой тон, свою поверхность, а следовательно, и различную цветовую характеристику. Белая бумага будет значительно отличаться от материала гипса. В свою очередь, тепловатый материал гипса не похож на блестящую поверхность фаянсовой поливной вазы. Примером такого внимательного разбора материала может служить натюрморт П. Сезанна «Персики и груши», где найдены тонкие различия между белой скатертью, фарфоровой вазой и фаянсовым кофейником (см. рис. 66).

Усложненным вариантом натюрморта с белыми предметами является постановка с гипсовой головой (рис. 61).



60. Натюрморт из предметов светлой окраски

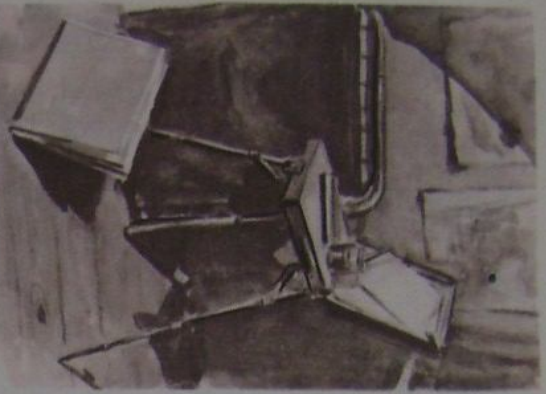
61. Натюрморт с гипсовой головой



Натюрморт в интерьере

Как уже отмечалось, натюрморт имеет большее смысловое значение в тематической картине. Включенный в ткань художественного произведения, он пишется с учетом общего настроения картины.

Учебный натюрморт в интерьере должен носить также вполне естественный характер — быть частью реального пространства. При составлении натюрморта можно использовать готовый мотив — стул с лежащими на нем предметами в учебной мастерской, стол с частью интерьера, мольберты с принадлежностями для живописи или рисунка и т. д. Особенностью таких постановок является то,



62. Натюрморт в интерьере

что они включают окружающее их пространство (рис. 62). Группа предметов по своим масштабам, по живописно-пространственному решению входит составной частью пространства и решается как часть целого. Этим определяется трактовка цвета, объема. Натюрморт решается более цельно, без детальной проработки мелких частей, четко читаемые в обычном натюрморте объемы, рефлексы, светотень смягчаются, резкие контрасты цвета сближаются. Вся группа в значительной мере должна быть объединена общим цветовым тоном и увязана с окружающим пространством, как бы погружена в него. Живописная трактовка формы и пространства приближается к картинному решению. Полезно в таких постановках разнообразить задачи, ставить натюрморт в различных условиях освещения: у окна, у открытой двери, в глубоком пространстве коридора и т. д.

В выборе мотива и в решении перспективного построения части помещения необходимо проявлять чувство меры, чтобы избежать сухости линейных построений и жесткости в проработке деталей. Все это потребует применения полученных ранее знаний и творческого отношения к работе. Умение грамотно писать натюрморт в интерьере существенно облегчит в дальнейшем работу над композицией с глубоким пространством, приближит к картинному видению натуры.

Натюрморт на пленэре

Работа на открытом воздухе (на пленэре) значительно расширяет колористические возможности живописи. Обилие света, большое количество рефлексов, определенность цветовых отношений — все

это способствует углубленному изучению законов живописи, развинуто художественного вкуса. Как результат работы на пленэре следует отметить быстрый профессиональный рост студентов, а в части колористического видения — выветвление палитры. Кроме того, формируется композиционное мышление.

Условия работы на пленэре отличны от условий занятий в мастерской. Привычное комнатное освещение, при котором натура имеет более или менее постоянное освещение, уступает место совершенно новому, необычным условиям.

В мастерской, создающий активную световую среду, где цвет обогащается массой живых и подвижных рефлексов. В результате обилия света теневые части предметов и падающие тени выдвигаются также четко и прозрачно, что придает особую привлекательность живописному этюду. Кроме того, разнообразные состояния освещения — солнечное, пасмурное, вечернее — создают необычайно богатые возможности для изучения цветовых отношений, колорита.

Изучение пленэрной живописи можно осуществлять как в условиях прохождения общей программы, вынося отдельные постановки за пределы мастерской, так и в периоды выездов на пленэрную практику.

В условиях пленэра можно довольно легко и интересно подбирать объекты изучения, используя для этой цели разнообразные предметы домашнего обихода, естественные мотивы. Живые полевые цветы, домашние предметы, натуральные фоны — старый, поседевший от времени забор, выгоревшая и вымываемая дождями стена дома, наконец, открытое пространство пейзажа — все это дает богатый материал для упражнений в живописи.

Чтобы полнее освоить основы живописной грамоты, особенно-сти колорита, следует разнообразить постановки, изменяя условия освещения: солнечное освещение создает совершенно иную цветовую гамму и ставит перед студентами совершенно новую живописную задачу, чем натюрморт, поставленный в тени. Рассмотрим ряд примеров.

Натюрморт А. Лентулова «Овощи» (рис. 63) написан при солнечном освещении, на фоне южного пейзажа с грядкой снежных гор на линии горизонта. Группу составляют овощи, положенные на дощатый стол-временку: кочаны свежей, только что срубленной капусты, корнеллоды, баклажаны, перец. На первом плане — светло-желтая бочка, на дне которой поставлен крупный глиняный поливной жбан. Яркое солнечное освещение, ясные чистые краски сообщают натюрморту очень свежее, теплое настроение. Солнечный свет заливает всю группу светлым, прозрачным, чуть холодноватым тоном.

Отметим особенности солнечного освещения и принципы разработки его в натюрморте. Сильный поток световых лучей, как правило, выветвляет цвет, делает его малонасыщенным. Вместе с



63. А. Лентулова. Овоши

тем к свету основного источника присоединяется еще достаточно определенное дополнительное освещение от голубого неба. Сложное двойное освещение сообщает характерный оттенок освещенной поверхности предмета, где наряду с теплыми тонами соседствуют холодные. Это явление отчетливо наблюдается в натюрморте А. Лентулова. Охристый жбан высветлен в светах, очень прозрачен, с холодным оттенком (в разработках — серым) в полутоне и теплым в рефлексе, образованном в нижней части жбана светлой поверхностью дна бочки. Колебания цвета на поверхности, освещенной солнцем и, одновременно, отражающей синеву неба, еще заметны, что свидетельствует о тонкой наблюдательности художника, стремящегося передать сложное освещение и сохранить цельность силуэта.

К особенностям солнечного освещения следует отнести также четко выраженную холодность собственных и падающих теней, окрашенных отраженным цветом неба. Вместе с тем, внимательно присмотревшись, мы отметим, что эти участки изображения лишены однородности холодной окраски: в них непременно обнаруживаются теплые рефлексы от окружающих предметов. Разбор таких оттенков-всплесков, возникающих в результате сложного влияния на окраску предмета освещения и рефлексов от окружающих, создающих особую, присущую только живописи на воздухе легкость, прозрачность, и составляет одну из главных задач живописи на пленэре.

Живопись на открытом воздухе связана с состоянием погоды и временем дня, когда пишется натюрморт. В зависимости от этих

условий меняется и колористический строй этюда. В солнечный день, как уже говорилось, живопись контрастная, с резкими тенями, в пасмурный день или в тени, напротив, форма предметов становится мягкой, светотень мягкой, рассеянной, цвет насыщенным. Особенностью постановки в тени или в пасмурный день, когда солнце закрыто облаками, является то, что общий цветовой тон приобретает холодноватый серебристый оттенок, который зависит главным образом от окраски неба и окружающих предметов. В частности, если натюрморт поставлен в тени зелени кустов, он принимает на себя два определяющих весь цветовой строй натюрморта оттенка: цвет неба и цвет зелени. На полотне А. Пластова «Лето», где в тени деревьев расположились на отдых девочка и женщина с корзинами грибов и кувшином, полным слезой земляники, отчетливо видна эта закономерность (рис. 64). Холодный серебристый оттенок присутствует на всех обращенных к нему поверхностях.

Примером натюрморта, написанного в пасмурный день, может служить натюрмортная часть другой картины А. Пластова — «Жатва» (рис. 65). На земле поставлены незатянутые предметы крестьянского обихода: миска с молоком, зеленые огуры, кружка, хлеб на серой подстилке. Здесь же рядом лежат грабли, несколько поодаль — коса, серпы, воткнутые в «бабку» сжатой ржи. Действие происходит в полдень под затянутым облаками небом. Этот серый (серебристый) тон неба сообщает свой цвет всей «постановке», придавая ей особую живописную мягкость. Предметы как бы окутаны серебристо-серым светом, свет и тени еще заметны, очень мягкие, обобщенные, и вместе они составляют единый живописный план тонкой, гармоничной живописи, отлично передающей состояние дня.

Рассмотренное свойство живописи — передавать состояние дня помогает художнику в решении смыслового содержания тематической картины. Большой интерес в этом плане представляет работа А. Пластова «Ужин тракториста», где натюрмортная часть картины выполняет важную роль в раскрытии сюжета произведения. Она представляет несомненный интерес и в методическом плане как пример живописи натюрморта в условиях освещения вечерним солнцем.

На поставленной на земле скатерти расставлены те же предметы крестьянского быта, миска, кринка, ложки, хлеб. Освещенные косыми лучами закатного солнца, предметы приобретают особую, присущий только данному моменту цвет. Их освещенные части окрашены красно-оранжевым цветом, тени обобщенные, плотные, густо сиреневого холодного цвета. Эта плотная завивка света и тени без проработки мелких оттенков создает напряженную, густую гамму цветов, делающую предметы материально весомыми, земными, созвучными нелегкому крестьянскому труду пахаря.

Живопись на пленэре требует соблюдения некоторых несложных, но обязательных условий. Прежде всего, работая на воздухе, надо



64. А. Платов. Лето



65. А. Платов. Жатва

иметь при себе зонт, походный мольберт или этюдник с ножками. Во время работы необходимо учитывать влияние рефлекса неба и обилие солнечного света, который сильно высушивает краски на палитре. Это справедливо и для пасмурного дня. Для защиты от солнца необходимо ставить зонт или выбирать удобное место в тени.

Натюрморт надо писать быстро, энергично, как правило, в течение непродолжительного времени. К сожалению, это требование не всегда выполняется. Иногда, стремясь закончить этюд, работают над ним полдня. За это время и солнце уходит в зенит, и тени изменяются, освещенные в начале части постановки погружаются в тень, падающие тени перемещаются на другое место и т. д. Продолжать работу в таких условиях не следует. Случается, что интересный натюрморт не удается сделать в один сеанс. Его необходимо продолжить в следующий раз, но для этого надо выбрать такой же день и писать в те же часы.

Кратковременные этюды

Для успешного овладения живописной культурой необходимо не только разнообразить учебные постановки, но и делать более гибкими сроки их выполнения. Чрезмерно растянутый срок не всегда может быть использован продуктивно. Напротив, методически

продуманный срок держит студента в состоянии активного поиска, когда и восприятие природы и работа над изображением ведется энергично. Вот почему так важно чередовать длительные постановки с кратковременными упражнениями.

Целевое назначение кратковременных этюдов может быть различным: в одном случае, когда надо выполнить этюд перед началом длительной постановки, — это будет как бы фор-эскиз натюрморта, в котором фиксируется первое цветовое впечатление; в другом случае этюд может стать дополнительным средством изучения природы. Кроме того, этюды играют ответственную и целенаправленную роль в изучении отдельных закономерностей живописи. Главная цель таких этюдов — развитие цветового видения учащихся, умения быстро и свежо передавать в этюде красоту цветовых сочетаний природы.

В отличие от длительных постановок, где приходится одновременно решать комплекс учебных задач, в кратковременной постановке можно поставить какую-то одну основную задачу. Например, мы поставили один из первых натюрмортов. Главная его цель — передать объем предметов цветом, используя знания о до-полнительных и контрастных цветах, светотени, рефлексе. Показ рефлекса как учебная задача может быть выделен в самостоятельную проблему, для чего потребуются подобрать соответствующие элементы и умело расставить их в пространстве. Основной акцент в этом задании следует сделать на разницу в цвете освещенной части предметов, теней, окрашенных отраженным цветом от соседних предметов. Эта же задача стоит и в длительной работе над натюр-мортом, однако в кратковременной работе есть преимущество — частая смена объекта для живописи, возможность эксперимента с краской.

Как показывает практика, большие сложности для студентов представляет изучение такой темы, как «Общий тон натюрморта». Многие студенческие работы страдают от тональной несоборанности, предметы написаны отдельно друг от друга, без учета общей освещенности. Студентам необходимо выполнить несколько этюдов, в которых главной задачей будет передача общей освещенности натюрморта. Кратковременные упражнения на тон лучше вначале проводить гризайлью. Это сосредоточит внимание студента на тональной задаче. Практический опыт научит рисующего чувствовать тональную шкалу, определяя самое темное и самое светлое в натуре, подчиняя все градации тона двум этим полюсам.

Постоянно упражняясь на краткосрочных этюдах на листах небольшого размера, студенты вырабатывают в себе привычку видеть целиком всю постановку и передавать степень освещенности предметов по мере их удаления от источника света.

Необходимы кратковременные этюды на колорит. Натюрморты для таких упражнений подбираются очень тщательно. В постановке обязательно должен доминировать какой-то определенный цвет. Полезно делать краткосрочные этюды на колорит с на-

тюрморта, который имеет определенное освещение, например осветить его искусственным красноватым светом.

В натюрморте на колорит не обязательно заниматься подробной разработкой деталей, его главная задача — добиться хорошо понятого понимания цветовой гаммы, цветового единства и гармонии. В таких упражнениях наиболее успешно воспитывается чувство цвета, гармония, расширяются знания о палитре.

Рекомендуется чередовать постановки с теплой и холодной гаммами.

Наряду с указанными этюдами, направленными на изучение закона колорита, важное значение имеют этюды-наброски. Их цель — развитие остроты восприятия природы, способности быстро и в лаконичной форме фиксировать свои наблюдения. В цветных набросках передаются основные характерные черты природы. В зависимости от характера поставленной задачи они могут иметь и различные приемы и методы работы. Так, в набросках животных и птиц необходимо соблюдать строгость в передаче пропорций, движений, характера. В акварельной технике используются тонкие проработки кончиком кисти, работа пятном, силуэтом. В этюдах с овощей, фруктов решаются колористические задачи, вместе с тем эти постановки являются отличными материалами для внимательного изучения строения, объемов, форм. Для этой цели достаточно поставить один-два предмета и внимательно проштудировать их форму, не боясь впасть в «сухость». Такие упражнения полезны тем, что развивают глазомер, приучают к терпеливому анализу деталей.

Большую помощь в развитии остроты видения природы оказывают этюды с листьев, цветов, веток различных пород деревьев.

Естественная кладовая природы дает богатейший материал для упражнений в набросках. Очень интересны и полезны в развитии творческих навыков этюды, включающие не один-два живых растения, а естественный «фрагмент» природы, намеченный среди цветущей, допустим, поляны или в саду. Разумеется, здесь потребуются и умение отобрать среди множества растительных форм нужный мотив и проявить достаточно вкуса, чтобы разместить ветки на листе бумаги. Особенно эффективны для изображения ветки зонтичных растений, их соцветия, стебли, отмеченные замечательными ритмами и затейливостью рисунка. Моделями могут служить и засохшие ветки, как непосредственно на природе, так и поставленные в мастерской.

На начальном этапе можно пользоваться вспомогательным рисунком, который дает возможность более уверенно работать цветом. При достаточном навыке такие цветные этюды следует делать кистью, в один прием, сохраняя в изображении свежесть и непринужденность первого впечатления. Техника исполнения должна быть свободной, по возможности, точной, уверенно рисующей предмет изображения.

Этюды драпировок

Для изучения строения драпировок можно поставить отдельные задания, положив различные по цвету и материалу ткани на стол или повесив их на спинку стула (рис. 66). Такие специальные упражнения детали многие художники. Примером могут служить работа А. Иванова «Драпировки» (этуд к картине «Явление Христа народу») и акварельный этюд М. Врубеля «Драпировки на стуле». В обоих случаях мы отчетливо видим стремление художников внимательно разобрататься в особенностях строения форм и объемов складок.

66. Этюд драпировки

Главная особенность драпировок состоит в том, что составляющие их складки целиком подчиняются форме того предмета, на котором они лежат. Складки подчеркнуты предметом, который они драпируют. Будучи полой женной на стол, драпировка может образовывать случайные, но обязательно горизонтальные складки; повешенная на стул, она образует ряд ниспадающих складок. Задрапированная фигура создает систему разнонаправленных складок, передающих ее строение. Поэтому при работе над этюдом драпировки прежде всего надо уяснить характер рисунка складок. Мягкая, тонкая ткань образует мелкие и прихотливо изогнутые складки, тяжелая бархатная или толстая ткань ложится крупными объемными складками. Кроме рисунка складок, ткани отличаются друг от друга фактурой материала, что имеет важное значение в выборе технических приемов живописи. Легкой шелковой ткани соответствует тонкое лессировочное письмо, толстая шерстяная или ворсовая ткань потребует плотного пастозного мазка. Все эти особенности надо внимательно изучить, с тем чтобы грамотно передавать материал драпировок в натюрморте.

Следует учитывать и особенности строения формы складок: каждая из них имеет объем, а следовательно, освещенные и теневые части, полутон и рефлекс. На темных драпировках эта градация света менее заметна, особенно трудно увидеть рефлекс внутри складки. На светлой ткани эта часть прослеживается довольно легко, порой в ней ткань просвечивает, что придает ей прозрачность. Тонкая, прозрачная ткань, лежащая на форму, плотно облегает ее и позволяет делать красивые прозрачные прописи.

Под воздействием освещения одноцветная ткань воспринимается в различных частях в виде разноцветных оттенков. Здесь действуют те же законы, что и в проработке других объемных форм. Даже ровная, без складок ткань не может быть выкрашена одной краской; в разных своих частях она имеет различные цветовые колебания.

Значительную сложность представляет работа над тканью, меньшей орнаментальной, декоративный рисунок. В этом случае легче увлечься его проработкой и утратить цельность этюда. Надо помнить о том, что как бы ни был прихотлив и затейлив узор, он подчинен складке и вместе с изгибами складки следует ее форме и меняет направление. Поэтому, прежде чем нанести декоративный элемент, надо хорошо проработать форму складки, а затем нанести рисунок орнамента.

КОМПОЗИЦИЯ НАТЮРМОРТА

Воспитание художника-педагога, формирование его творческой индивидуальности — процесс сложный и многосторонний. Важную роль в этом процессе играет общее развитие, получаемое при изучении общественно-политических дисциплин, истории искусства, основ композиции, знакомства с богатейшим опытом крупнейших мастеров.

Предмет композиции тесно связан с преподаванием рисунка и живописи. Работа с натуры направлена на освоение основ профессионального мастерства. В процессе исполнения плетельных постановок, этюдов, композиционных эскизов, предваряющих дальнейшие задания, студенты знакомятся с такими понятиями, как «формат», «точка зрения», «колорит», «тон», изучают правила изображения на плоскости. Специальные упражнения на развитие зрительной памяти, работа по представлению, целевые краткосрочные этюды, связанные с развитием творческих способностей, содействуют формированию композиционных навыков. Созданные художественного произведения требуют развития образных представлений, умения целено видеть и передавать в изображениях обобщенный на основе выделения главного образ.

Развитие образного мышления в учебном процессе занимает столь же важное значение, как и обучение методам изображения реалистической формы. Это сложная и ответственная часть программы обучения искусству. Цель ее — воспитание грамотного художника-педагога, хорошо ориентирующегося в вопросах теории и практики изобразительного искусства, способного к самостоятельной творческой работе.

Образное видение всегда отличало художника от ремесленника. Критерием этого отличия является способность выделять из большого многообразия форм и явлений наиболее яркие,

умение видеть в еллиническом обшес, типичное, а следовательно, и умение «ловести» увиденное в жизни до полнокровного художественного образа.

За основу создания художественного произведения берется конкретное жизненное событие — сюжет, но в нем передаются и подчеркиваются такие черты, которые отражают более широкий круг явлений. Важно при этом, не утрачивая верности натуре, придать этим чертам символическое звучание. В натюрморте К. Петрова-Волкина «Селетка» и И. Машкова «Снедь московская. Хлеб» зритель видит отражение двух совершенно отличных друг от друга жизненных явлений. В одном случае художник рисует нам время первых лет революции, отмеченных печатью суровых испытаний и материальных лишений (натюрморт «Селетка» написан в 1918 году). Совсем другие приметы времени мы видим в натюрморте И. Машкова, написанного в 1924 году, когда в стране наместились определенные сдвиг в преодолении материальных трудностей.

Работа над художественным образом предполагает, наряду с умением тонко подмечать характерные явления в жизни, создание выразительной формы, мастерское владение законами реалистической композиции.

Композиция, как одно из действительных средств создания художественного образа, позволяет сознательно строить картину, располагать все ее элементы таким образом, чтобы зритель легко мог воспринять заложенную в ней идею.

Термин *композиция* (от лат. *compositio*) означает сочинение, соединение частей в целое. Основываясь на жизненных впечатлениях, художник создает картину, соединяя в ней разрозненные элементы в единую образительную форму, подчиняя ее своему идейному замыслу.

Изучение богатейшего опыта классического искусства вооружает студентов знаниями общих законов композиции. Конкретные сведения о действии этих законов студенты получают на теоретических занятиях. На практических занятиях исследуются частные случаи применения этих законов, изучаются способы, правила, приемы, которыми пользуются художники при создании художественных произведений.

Курс композиции натюрморта является начальным этапом формирования композиционных знаний и навыков. Образной структуре натюрморта мы можем выделить такие составные, как тема, сюжет, композиция, а также свойственные всем жанрам станкового искусства закономерности и правила композиции: ритм, композиционный центр, колорит и т. д. Изучив эти правила и закономерности на примере натюрморта, студенты получают необходимо теоретическую основу для изучения особенностей композиции в других жанрах искусства.

В творческой практике существуют различные пути создания натюрморта. Натюрморт пишется со специально поставленной постановки, с мотива, увиденного в натуре, или же создается на

основе эскизных разработок с привлечением натурального материала в виде зарисовок и этюдов.

Программа по композиции натюрморта предусматривает разработку эскиза и сбор натурального материала. Работа над эскизом позволяет последовательно изучить все этапы создания творческого произведения от зарождения замысла до воплощения его в художественной форме.

Курс композиции включает теоретическую подготовку студентов, связанную с изучением закономерностей композиции, и практические упражнения в аудитории, направленные на закрепление теоретического материала. Кроме того, студенты выполняют творческие домашние задания.

Тематика натюрмортов

Выбор темы обусловлен творческими устремлениями художника.

В выборе темы проявляется жизненная позиция мастера, его взгляды, вкусы, настроения.

Увлеченность темой — важный стимул творческого процесса. Только большой заинтересованностью можно объяснить тот факт, что некоторые художники всю свою жизнь работают над одной темой. Примерами такой преданности теме могут служить такие мастера живописи, как П. Клас, Ж.-Б. Шарден, В. ван Гог, среди советских художников — В. Стожаров, А. Никич и другие.

В содержании натюрморта могут быть раскрыты самые различные стороны жизни человека. По замыслу художника он может быть интимным, лирическим, но может иметь монументальный характер или символическое звучание. Больше декоративные полотна Ф. Снейдера, воплощающие идею изобилия, монументальны в своей основе. Близки к ним работы И. Машкова «Снедь московская. Хлеб», «Снедь московская. Масло, дичь»). Среди работ А. Никича мы встречаем натюрморт «Торжественный», звучащий как вдохновенный гимн подвижническому труду художника.

Каждая вещь имеет свой неповторимый индивидуальный облик. Они привлекают наше внимание красотой формы, другне будит воспоминания, навевают мысли о чем-то дорогом или, наоборот, напоминают о событиях, которые оставили глубочайший след в жизни целого поколения людей. С глубоким поэтическим чувством написан П. Кончаловским натюрморт «Окно поэта», навеянный мыслями о жизни и творчестве русских поэтов. Суровое время первых послевоенных лет, наполненных тяжелыми лишениями, голодом и разрухой, воскрешает в нашей памяти натюрморт К. Петрова-Волкина «Селетка».

Тема войны раскрывалась посредством изображения личных вещей воинов, предметов фронтовой и тыловой обстановки. Как это того далекого времени и сегодня звучат натюрморты, написанные на тему войны современными художниками. Одним из ярких примеров может служить натюрморт А. Кириллова «Говорит Москва». Вос-



67. Р. Осипов. Наторморт с буденовкой

на фоне зелени или на веранде. Эти и многочисленные другие наторморты русских и советских мастеров позволяют представлять себе какой неисчерпаемой темой для выражения мыслей и чувств художника является русская природа, щедрой рукой вознаграждающая людей за их творческий труд и талант.

Понятие «темы» в наторморте не ограничивается только сюжетно-литературным рассказом. Проблема решения наторморта широка и разнообразна. Художника привлекает не только повествовательная сторона дела, но и решение чисто профессиональных задач. Вместе с тем живописец стремится раскрыть и повелить зрителям о внутренних эстетических связях, в которых находит материалные вещи. Эти связи красноречиво говорят о жизни, непосредственно участвуя в этих отношениях.

Тема органически связана с идейными и творческими устремлениями художника. Она рождается на основе живых и непосредственных связей мастера с жизнью и является отражением его мыслей, раздумий, настроений.

Сюжет

Конкретным выражением темы в изобразительном искусстве является сюжет. В натормортном жанре тема находит сюжетный развите в группировке предметов, объединенных единым смысловым содержанием. В сюжете или, как еще принято говорить, в слове и пластические тематическая завязка, устанавливаются и намечается и выделяется композиционный центр.

В учебном наторморте подбор предметов, их пластическая связь обусловлены учебными целями. Однако и здесь смысловая (сюжетная) связь не должна нарушаться.

помянания о героических событиях гражданской войны воскрещает Р. Осипова «Наторморт с буденовкой» (рис. 67). Радостное чувство восхищения красотой природы рождает в нас наторморты из цветов, фруктов, овощей. Вспомним великие наторморты из цветов и фруктов на фоне моря, далее, пронизанных щерыми лучами южного солнца, исполненные К. Корвинным, живописные наторморты И. Грабаря, написанные на даче — в саду.

Отличительная черта творческого наторморта — полная полнота всех элементов композиции выражению темы. При выборе предметов, предназначенных для составления группы, происходит тщательный отбор по тематическому признаку. В наторморте П. Кончаловского «Красный поднос и рябина» сочетание красных гроздьев рябины, спелых яблок, красного с синими цветами подноса и красной с белыми узорами драпировки дает ясно представление о замысле художника. Наторморт представляет собой цельную, хорошо подбранную и по набору предметов и по цветовой гамме группу, в основу которой заложена идея о красной осени, ее изобилии. Часто такую группу можно видеть в природе, в окружающей обстановке.

Многие наторморты И. Грабаря написаны с естественных мотивов. Среди них назовем широко известные «Неприбранный стол» (см. рис. 7) и «Хризантемы». Естественный подбор предметов придает произведению большую смысловую убедительность, живость и непосредственность композиции.

Однако не каждая группа, увиденная в натуре, может быть «перенесена» на холст. Природа редко дарит художнику готовый мотив. Щедрая в своих проявлениях, она, тем не менее, предлагает перед нами часто в таком виде, что ее приходится приволить в соответствующий замыслу художника порядок. Природный мотив, как правило, бывает скрыт деталями, и надо обладать достаточно развитым зрением, чтобы суметь выделить нужную группу среди множества побочных нагромождений.

По опыту известно, чтобы создать выразительную композицию, нет необходимости изображать все, что попадает в поле зрения, достаточно отобрать наиболее характерное и придать ему порядок, достаточно отобрать композиционные связи. Уже в простейших сочетаниях немногих предметов (иногда двух-трех) намечаются связи, ярко выражающие смысловое содержание произведения. Подбирая и сочетая различными образом предметы, художник добивается направленного действия этих связей. Сами по себе предметы, являясь продуктом жизнедеятельности человека и природы, хотя и выязывают в нас ассоциативные представления, но несут художественного образа. Таковыми они становятся, будучи соединенными вместе, вступаая в смысловое взаимодействие друг с другом. Ярким примером таких связей служит уже названный наторморт «Селетка». Каждый из предметов — клубни картофеля, кусок черного хлеба, селетка — ничего не говорят ни о социальной характеристике человека, ни о времени, в котором он живет. Но волею художника они оказались изображенными вместе и создали выразительный художественный образ.

Приведем другой пример, когда художник, руководствуясь определенными замыслами, путем подбора элементов постановки воплощает тему, но уже иного содержания — тему художника изобилия. В наторморте «Снедь московская. Мясо, дынь» художник соединяет кусок мяса, окорок, индейку, глухарей, фазана. Сам

подбор перечисленных предметов достаточно красноречив. У зрителя не возникает сомнения в том, какая идея руководила мастером при создании натюрморта.

Эмоционально смысловое звучание произведения усиливается, если предметы, его составляющие, имеют функциональную связь между собой. Обратимся к примеру. Взаимодействие телефонного аппарата и лежащей рядом с ним на столе телефонной трубки в натюрморте Ю. Пименова «Ожидание» сообщило изображению четкое смысловое действие. Мы видим, как эти два предмета живут не только в пространстве, но и во времени, в сюжетной связи. Холодный серый колорит, капли дождя, стекающие по стеклу, тревожный звив телефонного шнура — все это создает конкретное психологическое настроение. По-своему динамически острое «сюжетное» наполнение приближает натюрморт к тематической картине.

В разработке сюжетно-пластических связей существует ряд приемов и способов, которые помогают создать цельную и выразительно композицию. Так, предметы могут быть расположены фронтально, параллельно картинной плоскости, размещаться по кругу или иметь диагональное движение в глубину пространства. Каждый раз, руководствуясь замыслом, рисующий придает изображению то спокойное уравновешенное построение, то сообщает асимметричное, диагональное движение и т. д. Вместе с тем, применяя ту или иную графическую схему построения композиции, художник придает ей черты жизненной убедительности.

В классическом искусстве эти приемы были четко сведены в определенные системы, и художники пользовались ими при написании натюрмортов. Рассмотрим картину голландского живописца А. Байерена «Завтрак» (рис. 68). Это типично постановочный натюрморт, где видны следы вдумчивой работы, направленной на создание безукоризненной композиционной схемы. Автор в соответствии со своим замыслом тщательно отобрал предметы. Здесь нет ни одной лишней или чуждой теме вещи. Кроме того, ни одна из них не повторяет другую — ни по форме, ни по цвету, ни по размерам. Подкупает тонкое понимание законов композиции, умение находить вертикалей и горизонталей, соотношения малых и больших ритмов, образы выводят гармоническое единство группы. Глаз легко и непринужденно воспринимает изображение как нечто целое, гармонично организованное.

Заметна продуманность и в организации процесса восприятия изображения. Начало его — белая, свисающая с края стола, драпировка. Постепенно, поднимаясь ритмическому строю композиции, зритель переходит к рассмотрению горизонтально положенных предметов: лежащего на боку пустого бокала и овальной формы эти предметы, мягко подводят глаз к центральной части композиции, выделенной крупными размерами. Ее составляют глиняный



поливной кувшины и высокий стеклянный бокал с красным вином. Следуя традициям классического искусства, центральные предметы уверенно заняли средний план постановки. Чтобы подчеркнуть значимость их в натюрморте, рядом помещены два мелких предмета: жестяная банка и трубка.

Асимметричная в основе своей композиция имеет строго уравновешенный характер. Достигается это тем, что крупная центральная часть имеет противовес в левом нижнем углу — белую драпировку, создающую зрительный акцент.

Изображение строится с учетом невысокой точки зрения, отчего оно приобрело ясный, ритмично построенный силуэт. Все предметы уложены в мягкую, телесную гамму. Для полноты характеристики отметим, что логотипно заключено в небольшую по размерам, почти квадратную раму, придающую картине камерный характер. Этот анализ натюрморта показывает, что работой художника руководил не только безукоризненный вкус, но и расчет, знание правил построения выразительной композиции. Каковы же эти правила?

Мы уже отметили один из важнейших моментов создания выразительной композиции — тщательный отбор предметов по смысловому признаку. Кроме того, характеризуя произведение А. Бейерена, мы употребили такие понятия, как «композиционный центр», «точка зрения», «ритм», «равновесие», «формат», «цветовая гамма». К этому следует добавить еще один важный элемент композиции — колорит. Все они вместе взятые и составляют тот арсенал художественных средств, позволяющих художнику выразить свои замыслы. Часть из них решается уже на стадии создания натурной постановки, другие — в процессе работы над эскизом или оригиналом. Прежде чем перейти к рассмотрению методов работы над созданием натурной постановки и жизни, кратко остановимся на характеристике некоторых наиболее существенных элементов композиции натюрморта.

Композиционный центр

Устанавливая смысловые и пластические связи в композиции натюрморта, прежде всего необходимо выделить в ней наиболее важную в тематическом отношении часть и стремиться подчинить ей второстепенные детали. Такая часть является композиционным центром, который возмещает на себя основную смысловую нагрузку зрительных акцентов, наличие в работе несколько смысловых или цельности. В хорошо организованном изображении или объекте соблюдены нормы соответствия всех элементов композиции или цельности, подчинения второстепенного главного. Композиционный центр составляет основу композиции закону структуры художественного произведения. Им обычно бывает предмет или группа предметов, которые наиболее ярко, концентри-

128



69. И. Машков. Камелия

рованно, выражают представление об изображаемой теме и обуславливают собой взаимную связь всех элементов композиции. Впрочем, работа над созданием натурной постановки или новой изображения в листе, надо ясно представить себе, какие предметы могут стать главными, где они разместятся, так как от этого будет зависеть общий строй натюрморта.

Композиционный центр может занимать различное положение в пространстве. От этого зависит линейная и цветовая схема произведения. Поставленный в центре группы, он заставит решать постановку по принципу геометрического равновесия, симметрии. В этом случае предметы разместятся строго симметрично, в схеме равнобедренного треугольника, как это сделано в натюрморте Шардена «Натюрморт с бутылкой и овощами». Центр композиции — темная бутылка, вокруг которой расположились другие части натюрморта: блюдо с персиками с левой стороны, баклажаны — с правой. На переднем плане — стакан с водой. Аналогичная схема лежит в основе натюрморта И. Машкова «Камелия», где строго в центре поставлен венок, а слева от него — ваза с пижонками, справа — крендель с пирогами (рис. 69). Передний план точно в центре занимает блюдо с фруктами. Строго симметричное построение придает композиции спокойный уравновешенный характер. Но это лишь частный случай. Центральное положение, занимаемое главным предметом, может развить и асимметричную композицию. Такая

70. П. Каас. Завтрак



строгость может быть нарушена цветовыми асимметричными построениями или же определенными сдвигами дополнительных предметов, как это мы видим в натюрморте А. Никича «Камелия». Здесь почти в центре поставлен глиняный горшок с цветком камелии, но строгость симметрии нарушена резко сдвигнутыми с центральной оси дополнительными построениями — христой драпировки на переднем плане, белого ящика с землей, красного пятна репродукции с изображением Георгия Победоносца. Четко продуманное построение цветовых пятен придает натюрморту уравновешенность и цельность.

Чаще всего тематический центр бывает сдвинут с центральной оси или же далеко отнесен в сторону. В натюрморте П. Класа «Завтрак» (рис. 70) бокал с вином является самым высоким предметом. Он смещен к левому краю полотна. В этом случае остальные предметы — поднос с рыбой, фрукты на переднем плане, занявшие правую часть натюрморта, — уравновешивают композицию, придают ей устойчивый характер.

С размещением в натюрморте композиционного центра, когда последний сильно смещен в сторону от центральной оси, связана проблема равновесия, то есть создания в картинной плоскости определенного зрительного равенства левой и правой сторон картинного поля. Если композиционный центр сильно смещен влево, правая сторона должна быть уравновешена тонально цветовыми контрастами. Естественно, уравновешенной композицией можно считать симметрично построенную схему. Асимметричная схема обязательно включает такой элемент, как зрительный противовес.

Сдвиги композиционного центра могут происходить как в пределах фронтальной плоскости картины, так и в третьем измерении — вглубь. Классическая схема композиции отводит центральной части место на втором плане (вспомните работы Бейерена, Класа и др.). Современная живопись внесла определенные поправки в эту схему и более свободно обращается с элементами композиции. Чтобы видеть, насколько непосредственнее и живее стали решаться формальные задачи, приведем для сравнения с классическими выверенными схемами два натюрморта Никича — «Завтрак» и «Новая палитра» (рис. 71). В обоих случаях художник использует



71. А. Никич. Новая палитра

традиционный прием решения композиции с четко выраженным центром, но как свободно и непринужденно ставит он предметы в своих натюрмортах. В одном случае светлые и четкие чертаны палитры, которая заняла почти всю верхнюю часть натюрморта, в другом — наоборот, почти упираясь в нижний край сковороды с яичницей опустилось, почти акцентирует особое внимание картины. И там и здесь они акцентируют особое внимание зрителя.

В зависимости от характера поставленных задач художник опережает и композиционную схему, каждый раз находя новые решения. Так, сосредоточив свое внимание на фактурной и пространственной проработке материала изображаемых предметов, И. Грабарь решительно отнес композиционный центр — цветы и яблоки в хрустальной вазе — на глубокий задний план, чем освободил место для свободной расстановки элементов переднего плана. Подлинная несколько выше обычного уровня точку зрения, он увеличил изображаемое поле, и это позволило ему наполнить натюрморт многими интересными фактурными вещами (хрусталь, мягкая ткань, деревянный стол, блестящие фарфоровые тарелки, фрукты с глянцевой поверхностью и т. д.; см. рис. 7).

Существует несколько способов выделения композиционного центра. Он может быть выделен размерами, интересной с точки зрения изображения формой, цветом, тоном или представлять группу предметов, ярко выражающих тему натюрморта. В натюрморте Бейерена «Завтрак» центральную часть составляют два самых крупных предмета, все остальные элементы композиции распределены таким образом, чтобы и линейно и тонально подвести глаз к этой группе.

Другим часто применяемым приемом в творческой работе является использование тоновых и цветовых контрастов. Ярким примером служит «Натюрморт с белым лебедем» Ф. Снейдера (см. рис. 3), где всю центральную часть полотна занимает красивое белое пятно лебедя с раскрытыми крыльями. Выполняя роль зрительного акцента, он в то же время — ядро образного решения натюрморта. В красивой белой птице выражены представления художника о мире животных. Разная намеченный образ, живописец помещает лебедя в окружении разнообразных представителей фауны — птиц, животных, обитателей рек и морей. Здесь же мы видим изображенные фрукты, фигуры человека, собаки. Все это разнообразие форм и красок не только не уводит зрителя от центрального белого пятна лебедя, но делает его еще более значимым, подчеркивает его главенствующее значение.

Действие цветовых контрастов, направленных на выделение композиционного центра, можно проследить на многочисленных примерах натюрмортного искусства. Однако, рассматривая различные способы и приемы выделения композиционного центра, мы лишь условно выделяем их в самостоятельные группы, поскольку на практике они используются в совокупности.



72. В. Стожаров, «Московская слобода»

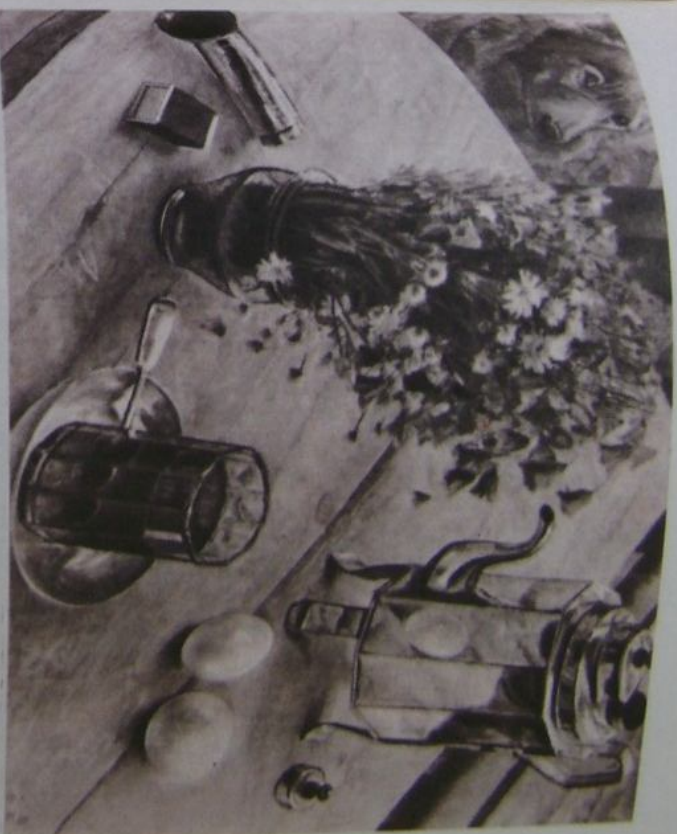
Интересным примером комплексного использования художественных средств служит натюрморт В. Стожарова «Московская слобода» (рис. 72). Здесь смысловой и зрительный акцент сосредоточен на мелко-золотистом самоваре, стоящем на фоне деревянной стены. Он выделен размером (самый крупный предмет натюрморта), монолитным силуэтным пятном, четко читающимся на светлом фоне. Ему отводится главная роль в разработке образной структуры произведения. Воплощая в себе черты домовитости, уюта, он как бы преводителствует всей группой расположенных рядом с ним предметов и от их лица говорит о жизненном благополучии своих хозяев, крепости семейного уклада. Ярко начальные золотистые бока его излучают блеск и радость бытия, которую обрел человек в труде. Это настроение передается и всему остальному окружению: оно заметно и в забавных позах животных, их минимке, в ярких сочетаниях цвета. Место композиционного центра сильно сдвинуту в правую часть картины. По законам восприятия протянувшись вправо, ритмы, расположенные фигурки из теста, их движение — все направлено к самовару.

Интересно решается цвет в композиции. Основное поле выполнено в теплой золотистой гамме. Лишь вокруг самовара, как



73. В. Стожаров. Лен

74. В. Стожаров. Братина и чеснок



75. К. Петров-Водкин. Утренний натюрморт

драгоценное ожерелье, расположились сочные цветочные пятна — зеленые, синие, голубые, красные. Так художник выделил композиционный центр. Ясной схемой построения отмечены и другие натюрморты В. Стожарова (рис. 73, 74).

Говоря о значении композиционного центра и его месте в изображении, надо иметь в виду, что хотя он и является важным, но все же не универсальным элементом композиции. Можно назвать немало примеров, когда натюрморт создается и без ярко выраженного центра. Так, натюрморт М. Сарьяна «Ереванские цветы» был построен на основе равенства входящих в композицию элементов. Художественный образ отливается ритмичностью, подчеркнутой декоративностью.

Отсутствие композиционного центра мы наблюдаем в ряде полотен И. Грабаря («Фрукты на синей скатерти»), К. Петрова-Водкина («Утренний натюрморт», рис. 75) и других, где художественный образ строится на резком смещении точки зрения.

Отталкиваясь от непосредственного наблюдения жизни, ее стремительных темпов, художники вносят в установившиеся классические схемы черты непосредственности, динамизма. Отсюда часто наблюдаемая на выставках неожиданность и новизна композиции. В лучших своих проявлениях эти поиски приводят к созданию интересных, отмеченных индивидуальным отношением к изображаемому, образов.

Сущность ритма состоит в повторяемости элементов изображения. Простейшим проявлением ритма является орнамент, где композиция создается чередованием мотива. Ритмично построены геометрические фигуры — треугольник, квадрат, прямоугольник. Чередование равных отрезков создает впечатление покоя. Отсюда принято считать квадрат и равнобедренный треугольник формами, выражающими состояние покоя. Разновеликость повторяющихся элементов нарушает покой, придает композиции динамичность. В этом легко убедиться, сравнив квадрат с прямоугольником.

Аналогичное явление можно наблюдать и в системе чередования интервалов. Дни и те же элементы, чередующиеся через равные интервалы, создают плавный, спокойный ритм. Нарушение одного передела динамики или статики. Для композиции, построенной на строгом равновесии масс, повторяемости однозначных элементов, характерна статичность.

Одним из проявлений статики является симметрия. Яркий пример — натюрморт И. Машкова «Камелия». Он построен по принципу симметрии, изображение строго вписывается в равнобедренный треугольник, где левая и правая части взаимно уравновешивают друг друга. Движение глаза идет как бы по замкнутой линии, охватывая все изображение разом.

В организации композиции используются различные виды ритмов — линейные, тоновые, цветовые. Особую роль играют контрасты. Выделяя те или иные участки изображения, они делают их то более заметными, то затухающими. Четко выраженные контрастные отношения свидетельствуют о ясности и определенности пластического замысла. Проведение, построенное на определенных колебаниях света и тени, без определенных на его тонны, лишены живого, кажется однообразным, мононапряженное, динамичное. Формой выражения динамической композиции является асимметрия. В противоположность симметричной композиции оси картинной плоскости. В этих случаях ритмы направлены, достигая зрительного равновесия масс. В натюрморте А. Никишина, изображающих, казалось бы, «сухие», маловыразительные объекты, какими являются подрамники, планшеты, ящики и другие таннальные профессии художника, благодаря точной расстановке ритма мы видим необычайно живые, динамические решения.

В асимметричном натюрморте В. Стожарова «Московская слобода» ни в размерах фигурных слоб, ни в их формах, ни в интервалах повторяемости элементов.

Ритм организует изображение. Заложенный в структурную основу натюрморта, он создает зрительный каркас, который руководит нашим восприятием. Зрительно сопоставляя одни элементы изображения с другими, мы выделяем главные из них и сосредоточиваем на них внимание. Ритмично расположенные цветовые акценты в виде небольших красных пятен в хрустальных фужерах с вином и вазах с вареньем в натюрморте И. Грабара «Неприбранный стол» последовательно ведут зрителя к центральной части композиции — яблокам в хрустальной вазе и цветку пенерарий. Это движение поддерживают и линейными ритмами — линией заворота скатерти, линией правого края стола, изогнутой линией спинки плетеного кресла.

Однако не любая повторяемость элементов может создать нужный в композиции натюрморта ритм. Излишне назойливое и нарочитое изображение ритмов усложнит композицию, сделает ее сухой и мало выразительной. В связи с этим следует избегать нарочитой расстановки предметов. Зритель не сможет спокойно воспринимать группу, если светлые предметы (или пятна) через один будут чередоваться с темными. Такое чередование внесет пестроту и дисгармонию в общую тоновую гамму. Это относится и к цветовым построениям. Надо создавать гармонично организованные ритмы, делать мягкие переходы от одного элемента к другому.

Как известно, цвета одного ряда, группируясь вместе, усиливают общее цветовое звучание. Поэтому очень важно при разработке цветовой композиции уметь группировать предметы, предусматривать постепенные переходы от одного тона, допустим, низкого регистра (тона) к более высокому, подводя зрителя таким образом к основному пятну. В книге «Колорит в живописи» Г. Шегаль пишет: «Во избежание пестроты, „ступенчатости“ и насилия над глазами зрителя, рассматривающего картину, цвета в их валерности (светосиле) должны быть размещены так, чтобы последовательно переходить в своей светлоте, тьмоте к самому главному свету в картине. Точно так же темные группируются вокруг или в стороне самого темного, и уже в организованный таким образом световой удары цветовой ритм могут быть введены небольшие случайные удары света и темноты, как черты изменчивости и текучести жизни. Этот контрапункт не нарушит той основной режиссуры, которая ведет зритель к картине». Прекрасным примером такой тонкой ритмической разработки цвета служит натюрморт И. Машкова «Снедь московская. Мясо, дичь» (см. рис. 9). Здесь светлые пятна как бы созданы окружением основных предметов, занявшим центральное положение в натюрморте, — красный кусок мяса, красная глиняная ваза. Белые также группируются в отдельные группы: белый кушине, крылом фазана, через срез окорока и белые пятна на куске мяса светло-розовым переход к белому кушину и светло-серой тушке индейки. Так, ритмично чередуясь, белые и светлые пятна создали по-

луккольцевую линию, замыкающую центральную группу натюрмор-
та, отчего она приобрела материальную значимость, весомость.
Если мы захотим вычлениТЬ ритмы и составить схемы «действия», то довольно ясно увидим, что они присутствуют в
каждом хорошо организованном натюрморте. Как правило, ритмы
бывают скрыты и не всегда заметны на первый взгляд. Однако
действие их несомненно, так как именно они сообщают изображению
пластическую стройность, завершенность.

Чтобы скрыть схему, придать изображению живой, непри-
нужденный характер, вводит дополнительные детали. На их долю
выпадает заполнение пустот, это своего рода маскировка схем.
Детали также созданы Митке, мелодичные переходы схем,
опорными элементами или группами. Еще один пример. Между
натюрморте П. Класа «Завтрак с ветчиной» асимметричное, четко
выраженное диагональное построение. Самый крупный пред-
мет — бокал с вином отнесен в левую часть картины, близко к
раме. Создавая зрительное равновесие, художник помещает в цен-
тральной и правой части активные светлые и темные пятна:
овальной формы поднос, кусок окорока, фрукты и другие вещи.
В расположении всех групп существует строгий порядок: чередование
темных и светлых пятен, крупных и мелких предметов, линии
подносов повторяют линии овалов бокала и круглого кувшина
Темному пятну вина в бокале отвечает темная часть окорока и
линии. Очень прочно и уместно заняли свои места светлые пятна
и образу равнобедренный треугольник с большим основанием внизу,
Левый угол треугольника создает светлое пятно фрукта, лежащего на
переднем подносе, правый — три светлых персика. Вершину образу-
ет светлый срез окорока. Треугольник занимает нижнюю полови-
ну пространства, треугольник почти посередине поля картины. Устойчи-
вость треугольника поддерживается светлыми складками скатерти,
художник оставил в натюрморте только эти основные предметы,
вряд ли бы он добился той цельности и живости впечатления, кото-
рые производит сейчас произведение. Мастерски введенные детали,
оживили ее.

Плоскость. Пространство

Всякое изображение имеет органическую связь с плоскостью.
В зависимости от характера и целевого назначения изображения
плоскость может рассматриваться как декоративный элемент,
подчеркивающий и оформляющий плоскость, как, например, в
ритмичном искусстве. Орнамент на древнереческой вазе строго
этого объема. Станковое искусство по своему назначению выполняет
иные функции: использует плоскость как основу для построения

пространственного образа и решает задачу приведения к единству
пространственной плоскости с трехмерным изображением.
двухмерной плоскости и трудно представить себе как пространство,
Чистый лист бумаги трудно представить себе как пространство,
но уже положенное на него пятно или проведенная линия создает
основу для зрительных восприятий. Горизонтальная линия, прове-
денная на плоскости, делит лист на две части, превращая его в
пространственную категорию: верхнюю часть можно свободно
представить как наклонную часть пространства, нижнюю — как
заполненную предметами и объектами, расположенными на поверх-
ности земли. Это впечатление принимает вполне реальную форму,
если заполнить нижнюю часть тоном — линиями или пятном.

Следя далее по линии конкретизации представлений, поставим на
закрытой тоном поверхности ряд вертикалей. Возникает отчетливое
впечатление глубины пространства. Ощущение это еще более
укрепится, если провести от переднего края по всей нижней части,
заполненной тоном поверхности, наклонную линию.
Построение пространства в образительном искусстве основано
на правилах линейной и воздушной перспективы. Построением тона,
светотени, масштабных сокращений предметы погружаются в среду,
стремятся планы, в результате чего создается реальное ощущение
глубины пространства.

В создании пространственного образа природы художник
пользуется комплексом средств. Мы уже говорили о том, что, если
рассматривать теплых цвет в окружении холодных цветов, он будет
как бы выступать вперед. В работе над картиной широко используются
различными контрастами — тоновыми, цветовыми, масштабными,
наконец, важное значение имеет ритмическое размещение предметов
на плоскости. При этом необходимо одно условие: основания
предметов должны четко читаться в изображении.

Эффективное средство построения пространства на плоско-
сти — прием перекрытия. Действенность этого приема основывается
на частичном заслонении одного предмета другим ближним. Даже в
очень неглубоком пространстве ритмично поставленные друг за
другом предметы создают впечатление реальной глубины.

Прием перекрытия широко используется в композиции на-
тюрмортов, где протяженность перспективы малоэффективна.
Невелика и действие воздушной перспективы условно можно выделить
два способа: иллюзорно-перспективный и условно-
предметный. Эти же принципы можно положить и в основу трактов-
ки изображаемой формы.

Для первого способа характерным является точное следование
законам линейной и воздушной перспективы. Главным средством
передачи пространства и формы служит светотень и связанная с ней
воздушная среда. Посредством световых и цветовых отношений
предметы погружаются в среду, создаются планы. Реальное
ощущение пространства создается за счет разницы в тональной
характеристике предметов ближнего и дальнего планов.

расчленена на два основных поля: светлое — стол со скатертью и находящейся на ней посудой и темное — пятно фона в виде темно-зеленых обоев с узорчатым рисунком. Благодаря четкому конструктивному членению изображение воспринимается легко и четко. Принцип сопоставления темного и светлого очень распространен, и им пользуются художники как эффективным приемом создания использованное этого принципа: четкое расчленение на два поля создает зрительное равновесие в композиции, которое позволяет свободно наполнить изображение живописным цветом и фактурными разработками.

Несмотря на то что композиция в целом асимметрична, имеет динамический характер, здесь налицо устойчивое равновесие скатерти противопоставлены теплые пятна желто-красных яблок в вазах, охристый край стола, часть пола и плетеное кресло. Устойчивость равновесия была бы невозможной, если бы эти два контрастирующих пятна не были объединены третьим, контрастным к ним обим, темным фоном.

Как известно, два взаимно дополнительных цвета, находясь рядом, усиливают цветовое звучание друг друга. Эту закономерность художник и использует для выделения композиционного центра.

В натюрморте «Неприбранный стол» нижняя часть, состоящая из белой скатерти и расположенных на ней белых фарфоровых тарелок, написана в холодном лимбовом тоне. Помешая на дальнем плане, на краю холодного поля желто-красные яблоки, художник заставляет их звучать свежо, сочно, как контраст к основному полю пола (зеленое — контраст к красному).

Такое сложное взаимодействие контрастов — свидетельство тонкого расчета автора: показать светлое на темном, красное на зеленом, теплое на холодном и выделить таким образом ритмические и линейные построения.

Как мы уже отметили, большую часть картинной плоскости занимает белая скатерть с синими полосами — казалось бы, скучный объект для живописи. Но благодаря тонкой разработке цвета, его серебристых рефлексов глаз получает истинное эстетическое удовольствие. Цветовое богатство создает и тонкие гармонические оттенков дополнительных цветов — холод стекла и хрустала на фоне теплой поверхности охристого цвета, его мягкие движения цвета в сопоставлении голубых цветов ценарарий и зеленого фона, украшенного затейливым рисунком орнамента. Композицию оживляют затейливым рисунком орнамента и ритмично расставленные цветные акценты в виде небольших голубоватой гамме натюрмортов.



76. А. Куприна. Натюрморт с синим подтоном

Многие художники успешно используют в своих работах закон контрастов, с помощью которого создают и очень простые, и весьма сложные, но выразительные композиции. Показательны в этом отношении натюрморты А. Куприна, где развитие темы контрастных сопоставлений и гармонии цвета составляет важную живописную проблему. В «Натюрморте с синим подтоном» живописец добивается редкого гармонического согласования двух контрастных пятен — синего подноса и ярко-красного перца, а также посредством ввода ряда промежуточных тонов, благодаря которым все изображенные получает колористическую цельность, единство (рис. 76).

Колоритом принято называть такое объединение цветовой системы художественного произведения, которое служит правильной и выразительной передаче цветовой богатства предметного мира. Основу его составляет верно найденная взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, обусловленная единством освещения. Если контрасты членят композицию на явные пластические элементы, составляющие ее конструктивную основу, то колорит объединяет все составляющие ее композиции в единый цветовой образ.

В реалистическую композицию колорит придает эмоциональную и психологическую выразительность художественному образу. Колорит самым тесным образом связан с содержанием произведения. Он служит средством передачи различных состояний природы и настроения, требующих умелого подбора цвета и его разра-ботки.

Известно, что в создании художественного образа участвует система красок, но не всякая система может стать художественным произведением. Некоторые считают признаком хорошей живописи яркость, броскость красок. Особенно начинающие художники стремятся во что бы то ни стало насытить изображение максимальным количеством ярких красок, наивно впадая в этом случае в ошибку. Это глубокое заблуждение. Живопись во всех своих проявлениях базируется на законах природы, где цвет никогда не бывает открытым. Свет, воздух оказывают гармонизирующее влияние на цвет, смягчают его. Даже солнечный свет, сильно раскрывающий цветовые отношения, вносит свою «гармонию» в окружающую обстановку: высветляет свет, приглушает тени. На эти закономерности обратил внимание Э. Деакруа, который в своем «Дневнике» писал: «Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь то пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющими нашему взору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнородными общими гармониями света, которые вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию».

В натюрморте И. Грабара «Хризантемы» мастерски передана игра света в мягких тонах осенних цветов, на поверхности передана вазы и посуде. Ровный дневной свет наполняет полотно чистым прозрачным воздухом, погружающим в себя материал чистым самостоятельным пятно: всюду гармоничная сиптность света, цвета, тона. Колористическое единство характерно и для полотна А. Ленглова «Овощи», верно передающего общее цветовое состояние

цвета выдержан в одном цветовом тоне — теплом, холодном и т. д. «Колорит в композиции, — говорил П. Чистяков, — есть то, что есть когда все пост вместе — гармония, красота». Это означает, что, вводя в холодную гамму теплый красный цвет, живописец должен придать ему холодную гамму теплым слив с ним. Множество оттенков красного состава холодный, то есть среди белым цветом; его проще «подкрасить» красками, допустим, с холодный оттенок, смешивая соответственно с теплой или холодной краской.

Колористически выдержанным будет такое объединение красочных пятен, когда каждый из входящих в изображение красочный пятно «сдвинут» в сторону объединяющего их оттенка. Допустим, в серебристый общий тон вводит красный, синий, желтый. Каждому, то есть получить холодный оттенок приближен к серебри-



77. А. Куприн. Большой натюрморт с тыквой и вазой с кистями на фоне коричневого ковра

Сочетание двух контрастных с добавлением третьего, дополненного к одному из них, создает цветовую гамму. Цветовую гамму могут составить и другие сочетания, где может и не быть цветового контраста, например черной, красной и белой, как это мы видим в натюрморте И. Машкова «Снедь московская. Мясо, дичь». Здесь подбор произведен на основе светлотного контраста, который помог художнику в фактурной проработке материала.

Контрастная гамма встречается довольно часто. Она создает напряженный колорит, но требует умелой разработки среднего тона, смягчающего контраст. В натюрморте А. Куприна «Большой натюрморт с тыквой и вазой с кистями на фоне коричневого ковра» цветовую гамму составляют: коричневый (приближающийся к красному) — ковер, желтый — срез тыквы, синий — ваза (рис. 77). С левой стороны внизу введен дополнительный белый, который посредством ряда постепенных переходов в светло-серый, а затем в темно-серый с холодным оттенком соединяется с синей вазой. Поставленный в окружении красных гранатов, тиготелющих к теплому насыщенному фону, светлый желтый срез тыквы органично влился в общее коричневое пятно фона. Нарастание теплого с малых диапазонов повышается в теплоте, мягко вписывается в фон, вовлекая постепенно влияния и синий цвет вазы. Мягкому переходу синего цвета вазы в коричневый способствует светло-желтое пятно кистей, перекликающееся с светло-желтым пятном тыквы. Промежуточные

важный методический вывод: предметы в натюрморте должны располагаться так, чтобы не мешать воспринять друг друга. Более того, взаимное расположение должно подчеркивать, выявлять характерные особенности элементов постановки. Крупный предмет, поставленный рядом с мелким, выявит масштабность того и другого, светлое на темном или рядом с ним подчеркнет их тоновые особенности.

Кроме того, надо следить, чтобы каждый из предметов занимал строго определенное ему место, чтобы в натюрморте не было лишнего предметов, так как чрезмерное нагружение их усложнит композицию, снижает ее маловыразительной. Это относится не только к размерам предметов, но и к их окраске. Допустим, если поставить белую чашку на белую драпировку, она не будет «читаться». Вместе с тем надо избегать нарочитых контрастов. Зритель не может спокойно воспринимать группу, где светлые предметы через дисгармонию в общую тоновую гамму. Нестественно воспринимаются также мелкие темные предмет, поставленный в середине крупного.

Важную роль играет фон и место размещения натюрморта. В зависимости от темы и характера натюрморта место может быть определено и в виде естественных подставок. В натюрморте здесь же стоит бочка, на которой поставлен кувшин. В натюрморте П. Кончаловского часто встречается ломберный столик красного дерева, прилегающий натюрмортам изысканный вид. Подставка является составной частью композиции натюрморта, цеником или частично. При всех разнообразных решениях фона, подставка должна иметь естественный вид. Фоном может служить и репродукция, а также пространство комнаты, наружная стена избы и т. д.

Так, натюрморт на тему «Спорт» может быть написан в помещении, в раздалеке спортсменов, дома, наконец, на открытом воздухе. Это коренным образом меняет живописную задачу и общий строй композиции. В одном случае, например в домашних условиях, это будут предметы, составляющие повседневную обстановку, другом — натюрморт из атрибутов лыжника может быть решен в открытом воздухе, с включением пейзажа, что заставит сделать акцент на чисто живописном решении темы.

Иногда в натюрморте вводятся драпировки. В этом случае они представляют собой или занавеску на посудной полке, штору на окне, пологине, скатерть, так часто употребляемые в быту, или же ственным замыслом (натюрморт И. Машкова «Ананасы и бананы»;

Летом натюрморты часто пишутся на открытом воздухе (на

земле, на столах в саду, на веранде и т. д.). Фоном служит зелень, наружная стена избы, старый деревянный забор или глубокое пейзажное пространство. Фон, выполняющая важную роль в решении живописной задачи, придает натюрморту жизненную убедительность, правдивость. Поэтому, прежде чем ставить натюрморт, надо хорошо продумать, какую конкретную жизненную ситуацию он должен воспроизводить.

Задача значительно упрощается, если натюрморт подсмотрен в жизни. Когда же натюрморт ставится заново, приходится создавать для него реальную жизненную обстановку, подыскивать подходящий фон.

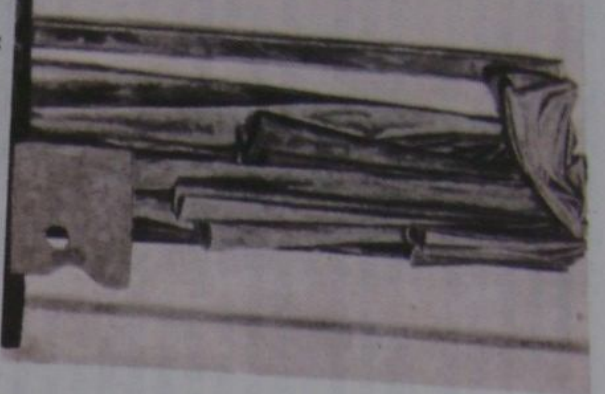
Постановка натюрморта — процесс творческий. Каждый художник подходит к его осуществлению, исходя из своих собственных взглядов и вкусов. Здесь нет раз и навсегда установленных рецептов. На одну и ту же тему может быть написано великое множество оригинальных произведений. Даже в одном сюжете и в одних и тех же предметах разные художники найдут свое собственное решение. Каждый из них может быть сделаны различные акценты: в одном случае художника увлекает материальность, фактура, в другом — оригинальные формы, в третьем — декоративные задачи. И в каждом случае композиция будет решена по-разному. Однако при всех частных решениях остается неизменным одно требование, продиктованное природой реалистического искусства, — достоверность и художественная выразительность.

Точка зрения

Работа над композицией натюрморта в учебной живописи начинается с определения точки зрения, то есть выбора места, откуда студент пишет постановку. По существу, точка зрения определяет выбор живописных средств и композиционную схему натюрморта. Один и тот же натюрморт воспринимается по-разному, если смотреть на него с разных точек зрения. При нижней точке зрения плоскость подставки сильно сокращается (иногда она совсем может быть не видна), задние предметы уходят в сильный ракурс, неровные стелени усиливаются, если фоном постановки является ровная впечатленность стены или драпировки, которые подчеркивают силуэты предметов.

Нижняя точка зрения применяется, когда необходимо придать изображению величественный характер. Характерный пример подобной работы А. Никича «Натюрморт торжественный» (рис. 78).

Совершенно иное впечатление произведет натюрморт, написанный с верхней точки зрения. Часто для этой цели ставят постановку на низкой подставке или на полу. Интересными выглядят натюрморты, написанные на пленаре, типа «завтрак на траве».



78. А. Никитч, Натюрморт торжественный

Характерная особенность натюрморта с высокой точкой зрения — почти полное отсутствие фона. Здесь фоном служит сама плоскость, на которой размешены предметы. Последние предельно приближены к зрителю, что дает возможность сосредоточить внимание на их форме, материале, цвете, не «искаженых» воздушной перспективой. Пространство, в обычном представлении связанное с решением глубины, здесь отсутствует; оно решается не столько перспективой, сколько самими предметами, отсеченном расстоянием от одного предмета до другого. Пространство решается в пределах внутреннего расположения

Женя предметов, что заставляет предельно точно рассчитывать организацию картинной плоскости. Случайное, не продуманное плоскости неизбежно приведет к нарушению равновесия в композиционном строе изображения.

Верхняя точка зрения используется в тех случаях, когда необходимо расширить рассказ об изображаемом, в равной степени бы приближая их к зрителю. Боковые точки зрения (по свету и против света) как в построении композиции, так и в самой трактовке формы резко отличаются от друга. Контражное (против света) построение композиции скрадывает тени, уплотняет форму.* Это уплотнение осветление передает пространства, что придает изображению переходит и на декоративному решению композиции.

Формат

Выбрав место, откуда наллегит писать натюрморт, надо продумать композицию изображения в листе, найти соответствующую точку зрения формат. В учебной работе не следует делать задания на одних и тех же

стандартных листах или подрамниках, с одних и тех же мест. Нельзя также относить решение формата к концу работы, то есть обводить рамкой готовое изображение.

Выбор формата определяется в соответствии с замыслом художника. Квадратный формат создает впечатление устойчивости, статичности композиции. Когда хотят изобразить широкое панорамное пространство, используют вытянутый горизонтальный формат. Вертикальный формат способствует созданию впечатления величавой торжественности, монументальности.

Найти соразмерное картинной плоскости решение, уравновесить и придать стройный ритм заполнения формата и «пустотам» — один из приемов выразительности композиции. В композиции листа не должно быть пустых «неработающих» мест. Надо помнить, что мелкое изображение, если оно не вызвано ображениями замысла, теряется в большом пустом пространстве; оно неустойчиво, его можно передвигать с одного места на другое и оно ничего не изменится. В то же время укрупненное изображение выглядит неправдоподобно выдвинутым вперед, как бы находится вне пределов картинной плоскости.

Наполнение формата позволяет добиваться различных выразительных эффектов. Чтобы решить идею изобилия, Ф. Снейдерс использует не только размеры картинной плоскости, но прежде всего умело распределяется композицией: всю плоскость картины заполняет «дармами природы» так, что им тесно в раме. У зрителя возникает ощущение, что все это «изобилие» продолжается и за пределами рамы. Здесь нет неоправданных, не работающих на образ «пауз».

Приведем еще один пример использования выразительных возможностей формата. Художник А. Никитч вешает простой кусок холста на мольберт таким образом, что он ниспадает стройными вертикальными складками. Монументальный поток складок остается нависает внизу небольшим квадратом палитры. Точка зрения низкая, сводящая до минимума горизонтальную плоскость. Все изображение сильно вытянуто вверх, заключено в вертикальную раму, придающую композиции величаво торжественный характер. Художник назвал это произведение «Натюрморт торжественный» (рис. 78).

Эскиз

Следующий этап в работе над композицией — разработка эскиза, который вместе с натурным материалом в виде этюдов и зарисовок кладется в основу написания натюрморта.

Правда, эскизные разработки помогают художнику и в составлении натюрморта, они необходимы в процессе поиска наиболее выразительной композиции. Перед художником всегда стоит задача: сочинить изображение на плоскости, используя не только заложено в натуре композиционную схему, но и выразительные возможности формата, точки зрения, цветовых отношений.

При «перевале» природы в изображение элементы постановки подчеркиваются своеобразной переоценке: ритм, равновесие, расстановка предметов корректируется в зависимости от характера формата, расположения светотени, цветовых отношений, чередования заполненных и свободных мест на плоскости. Все это в эскизе надо привести в систему, создать картинную форму, используя образительные средства живописи и композиции. Особенно важна работа над эскизом в учебном процессе, где студенты участвуют в создании композиции на примере выполнения учебных заданий рисунку и живописи.

В эскизных разработках устанавливаются главные пластические связи: расположение предметов на плоскости, их сложная завязка. Отработка связей ведется сначала в одном цвете — карандашом или углем, где определяется линейная и тоновая схема. В последующих цветных эскизах эта схема получает дальнейшее развитие.

Работа над эскизом — это творческий поиск, формирование материала художественного образа, соответствующего замыслу. И чем богаче дарен художник способностью видеть увлекательное многообразие жизни, тем более полно и ярко в самом первоначальном замысле возникает образ будущего произведения.

Как правило, первоначальные эскизы и зарисовки имеют небольшие размеры. Разрабатывая творческий натюрморт, таких зарисовок приходится делать много, иногда до нескольких десятков, пока не будет найдено удовлетворительное решение. В эскизе надлежит найти общее размещение изображения в формате, четко определить место композиционного центра, составить линейную схему в размещении предметов. На этой стадии ясно определяются основополагающие отношения изображения и фона: темное на светлом или светлое на темном. Такое четкое деление придает композиции ясность, хорошо читаемость. Поиски решения приходят в обобщенной форме, без детальной проработки ведущих композиционных отношений, обеспечивающие выразительность ритмов, чередования светлых и темных пятен.

Основным недостатком в работе начинающих художников над эскизами следует назвать отсутствие стремления искать пластическим решением. Часто такие поиски подменяются простым перечислением предметов в неопределенном формате. Раздробленность, хаотичность компонентов и подчинения даже попыток выделения характерных ошибки, которые приходится отмечать во время просмотра учебных работ. Никакие последующие добавления, положения, как правило, пытаются делать студенты, не исправляя и от непродуманности темы, непонимания задачи и целей работы.

Работая над эскизом, надо в самом начале наметить пути решения темы, продумать, какой принцип будет положен в создании композиции: будут ли это контрасты или ритмические построения,

ведущие к декоративному решению темы, или четкие масштабные сопоставления и т. д.

Задача цветных эскизных разработок — колористическое решение будущего произведения. Наполняя изображение цветом, давая конкретную цветовую характеристику отдельным предметам, легко впасть в пестроту, нарушить цветовую гармонию. Поэтому очень важно, основываясь на найденном в линейно-тоновом решении, создать гармоничную цветовую гамму, то есть наметить ведущие цветовые пятна и подчинить им все остальное.

Работа над цветом — это новый этап в творческом поиске. На этом пути возможны новые, более совершенные решения: в разработку тонового эскиза могут быть внесены дополнения или радикальные изменения, способствующие выразительности композиции. Художник в процессе изучения материала и более глубокого осмысления темы активно обращается с элементами композиции, вносит изменения в ранее найденные решения и, таким образом, добивается полноты выражения темы.

Работа над эскизом сопровождается изучением натурального материала, на основе которого создается окончательный вариант эскиза. Натурный материал в виде многочисленных зарисовок, набросков, цветных этюдов придает эскизу большую художественную убедительность не только в разработке сюжетной стороны композиции, но и в решении колористических задач.

Окончательный вариант эскиза выполняется в несколько больших размерах, однако степень его законченности у разных художников может быть различной. Опытному художнику иногда достаточно иметь перед глазами эскиз в самом общем виде. В разработке учебного эскиза полезно уже в небольших размерах стремиться к конкретному наполнению изображения, что даст большую уверенность в работе над оригиналом.

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО КОМПОЗИЦИИ

Практические упражнения

Цель практических аудиторных занятий — принять студентам навыки творческой работы, обучить их методам создания художественного произведения. На практических занятиях даются тренировочные упражнения на закрепление композиционных правил и средств, с которыми студенты знакомятся на лекциях.

В действующей программе определено лишь общее направление работ — разработка эскизов натюрморта в линейных, тоновых, цветовых выражениях. Вместе с тем круг вопросов, тональных в теоретическом курсе, дает конкретный материал для создания рабочей программы.

Одним из разделов этой программы является разработка эскизов на основе натуральных постановок. Первые задания вытекают из

первых же натуральных постановок. На основе ряда зарисовок необходимо найти выразительное положение натюрморта в формате, учитывая ракурсы постановки, освещение.

Постановка делается с таким расчетом, чтобы ее можно было наблюдать с возможно большего количества точек. Целесообразно постановку располагать в центре мастерской, ставить ее с расчетом на круговое обозрение: в одном случае на подставке, в другом — на полу.

Делая зарисовки, студенты изучают выразительные возможности различных точек зрения и формата. Эта задача разнообразится в зависимости от освещения. Освещение является важным составным элементом композиции, придающим общий тон изображению. Кроме того, умело направленный свет служит выделению ответственных участков рисунка. Часто встречающимся случаем использования направленного света является выделение композиционного центра.

Ставя постановки в различных условиях освещения, наблюдая за тем, как в одном случае натюрморт приобретает ровное тоновое решение, в другом — сильный свет выделяет часть постановки, а другую погружает в полутон, студенты познают роль освещения в простейшем решении натюрморта, в организации картинной плоскости.

Развитие творческих навыков в работе над эскизами с натуральных постановок тесно связано с умением ставить сами постановки. Для этого студентам дается ряд предметов различной формы, размеров, окраски и ставится задача, допустим, составить натюрморт на контрастные отношения или на обобщенные цвета. Студент должен обработать нужные предметы, продумать фон и составить натюрморт в расчете или на широкое обозрение или на одну точку зрения. Следующее упражнение более сложное: перед студентами ставят фронтально, без всякой связи несколько предметов, которые они должны компоновать в листе (рис. 79, 80). Частной задачей в этом упражнении является компоновка натюрмортов в различных формах — квадрат, прямоугольник, горизонтальный (в два, три квадрата), вертикальный.

Особую группу задания составляют упражнения на цветовое решение, выполнение эскизов в теплой или холодной гамме, контрасты, колорит. Понятие о колорите, его художественно-творческих возможностях студенты усваивают в процессе живописи. Тренировочные упражнения на занятиях по композиции связаны с развитием творческих представлений в области цвета и его использованием в работе над натюрмортом. Вначале предлагается выполнение упражнения с натурной постановки, составленной в теплой гамме; вторым натюрморт следует выполнить от себя уже в холодной гамме.

Другое задание ставит задачу решить постановку по представленно в красном колорите, другую — в желтом, золотистом. Это не значит, что оба натюрморта выполняются только красными или



79-80. Варианты компоновки натюрморта из одних и тех же предметов



желтыми красками. Красными и желтыми они останутся только в ведущем тоне, проработка же формы и цвета предметов может иметь и другие характеристики, но их надо так увидеть, чтобы они создавали гармоническую золотистую гамму.

Третье существенное звено аудиторных занятий — упражнение на развитие зрительной памяти. Всякая проделанная с натуры работа должна закрепляться в памяти. Но это будет происходить только в том случае, если перед студентом ставится задача: после работы с натуры повторить ее по памяти. Выполнение такой задачи потребует всестороннего изучения предмета, сравнения и запоминания цветовых отношений натуры.

Вначале можно рисовать по памяти с того места, где писался этюд, после чего можно воспроизводить натюрморт по представлению, то есть с другой точки зрения.

Работа над композицией — это, по существу, работа «от себя», исключительно на основе зрительной памяти и творческого воображения, поэтому развитие этих качеств составляет главную заботу воспитания творческих способностей студентов.

Вся совокупная работа по теории и практике изучения основ реалистической композиции составляет систему, направленную на развитие творческих способностей студентов, формирования у них образного мышления. Этой цели служат и специальные творческие задания на выполнение тематических натюрмортов, которые студенты выполняют самостоятельно как домашние задания.

Домашние задания

В качестве практических домашних заданий студенты выполняют эскизы творческих натюрмортов на заданные темы. Среди предлагаемых тем — разработка эскиза на тему «Профессия человека» (рис. 81, 82). Эта тема дает широкий простор для творческой фантазии в выборе сюжета и композиции.

В предварительной беседе раскрывается содержание творческого натюрморта, его отличие от учебной постановки, даются сведения о методах работы над композицией.

В творческом натюрморте на первое место выдвигается тематическая разработка композиции, следовательно, и сам подбор предметов, их связи, обстановка — все должно быть направлено на образное решение темы.

Работа над эскизом — это главным образом работа по представлению, на основе фантазии и зрительной памяти. Однако материалом, служащим опорой для работы над созданием эскиза, может быть только жизненные наблюдения. Пллотворной работой является характер профессии, ее атрибуты, если хорошо будет изучен материал: набросков, зарисовок, этюдов.

Прежде чем начать работу над эскизами, надо хорошо изучить тему, формулировать задачу: что надлежит выразить в эскизе,

какими средствами она будет решаться, то есть в общих и главных чертах представить конечный результат.

Возможный путь формирования художественного образа — оттолкнуться от конкретного человека определенной профессии. От конкретных представлений о конкретных явлениях, к можно идти к обобщениям, к формированию замысла, который определит и конкретную сюжетную завязку, композиционное решение.

Здесь следует разобратся в том, какие предметы будут характеризовать профессию в целом, какие относятся к конкретному человеку, отражая, допустим, его личные увлечения, интересы. Это может внести в композицию черты неожиданности, непосредственности, расширить наши представления о человеке, они могут найти свое место в изображении, дополняя, но не заслоняя главного в раскрытии темы.

Выбор сюжета, как правило, совпадает с моментом первоначальных зарисовок, когда в сознании формируется самое первое, самое общее представление о будущем произведении. На этом этапе определяется главный предметный состав натюрморта. Одновременно в поисковых карандашных зарисовках определяется формат изображения, пока еще приблизительный, но уже определяющий основной характер картинного поля. В нем и ведутся дальнейшие поиски композиции.

Часто студенты работают только линией, рисуяшей контуры предметов, и это мешает видеть цельность изображения,



81—82. Эскизы учебных композиций на тему «Профессия»



постому надо шире использовать выразительные свойства графических материалов: мягкого карандаша, угля, соуса; иногда используют их в сочетании друг с другом. Хорошим материалом являются черная акварель или тушь в сочетании с пером. Перечисленные материалы позволяют работать одновременно и линией, и пятном, использовать выразительные особенности тона, создавать ритмы, выявлять главные узлы композиции.

Распространенными ошибками в работе студентов следует отметить многообразие стремление наполнить изображение большим количеством предметов без всякого отбора и выделения существенного от несущественного.

Эскиз в материале создается на основе изучения природы — по этюдам, зарисовкам и выполняется в несколько большем размере. Слишком большим размер брать не следует, так как он потребует и выполнения композиции на уровне оригинала, что не входит в задачу учебной работы по композиции.

Итак, работа над выполнением самостоятельного творческого натюрморта должна вестись в строгой методической последовательности:

1. Поиск сюжета, наиболее полно и ярко выражающего тему.
2. Изучение натурального материала, связанного с темой.
3. Разработка на его основе эскизов в черно-белом и цветном выражении.

4. Выполнение эскиза-оригинала в материале.

Методически важным является последовательная разработка темы в черновых, поисковых эскизах. Успех может прийти только тогда, когда будут опробованы в небольших зарисовках-поисках различные решения сюжета в различных вариантах формата, сделан строгий отбор предметов. Нередки случаи, когда такая серьезная работа не делается, а сразу выполняется окончательный эскиз в крупном размере.

В композиции, так же как и в любом другом серьезном деле, нельзя обходить строгий порядок, система; не наметив главного расположить малом размере, нельзя переходить к цветному эскизу, не решив задачи в масштабе, нельзя выполнять эскиз в большем размере.

Натюрморта преследуют главным образом учебные цели — читаются применять на практике знания законов реалистической композиции, в них одновременно должна решаться и более сложная задача — выражение через сюжет, композицию собственного отношения к изображаемому. Эта сторона дела неразрывно связана со способностью активно, творчески воспринимать окружающую жизнь, и развитие этой способности не должно стоять в стороне от общих задач обучения искусству композиции.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев С. С. О колорите. М., Изобразительное искусство, 1974.
- Бела Г. В. Живопись. М., Искусство, 1971.
- Бела Г. В. Живопись и ее изобразительные средства. М., Просвещение, 1977.
- Вибер Ж. Живопись и ее средства. М., Изд-во Акад. худ. СССР, 1961.
- Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., Искусство, 1977.
- Герчук Ю. Живые вещи. М., Советский художник, 1977.
- Зернова Е. С. Будущему художнику об искусстве живописи. М., Советский художник, 1976.
- Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., Изд-во Акад. худ. СССР, 1959.
- Лепикаш В. А. Живопись акварелью. М., Изд-во Акад. худ. СССР, 1961.
- Натюрморт/Автор-сост. И. Н. Фиолонович. Д., Художник РСФСР, 1975.
- Непомнящий В. М., Смирнов Г. Б. Практическое применение перспективы в станковой картине. М., Просвещение, 1978.
- Пружан И. Н., Пущкарев В. А. Натюрморт в русской и советской живописи. Д., Аврора, 1971.
- Ракова М. М. Русский натюрморт конца XIX — начала XX века. М., Искусство, 1970.
- Рисунок/Под ред. А. М. Серова. М., Просвещение, 1973.
- Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. М., Просвещение, 1973.
- Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок. М., Просвещение, 1976.
- Смирнов Г. Б. Живопись. М., Просвещение, 1975.
- Унковский А. А. Живопись. Вопросы колорита. М., Просвещение, 1980.
- Шегаль Г. М. Колорит в живописи. М., Искусство, 1957.
- Школа изобразительного искусства. М., Искусство, 1964—1968. Вып. 1—10.
- Шорохов Е. В. Основы композиции. М., Просвещение, 1979.
- Ягодновская А. Т. О натюрморте. М., Советский художник, 1977.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Натюрморт и его изобразительные возможности	5
Рисунок натюрморта	23
Основные положения теории линейной перспективы и построения объемной формы	24
Материалы и их изобразительные возможности	45
Композиционные основы построения рисунка натюрморта и методика работы над ним	55
Живопись натюрморта	65
Работа над натюрмортом различными материалами	77
Методика работы над учебным натюрмортом	98
Композиция натюрморта	121
Методика проведения занятий по композиции	153
Рекомендуемая литература	159

Пучков Алексей Сергеевич,
Триселев Алексей Васильевич

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД НАТЮРМОРТОМ

Редактор *О. Товарас*. Обложка художника *К. Федорова*.
Художественный редактор *К. Федоров*.
Технические редакторы *Т. Самсонова, Е. Богданова*.
Корректор *Л. Михеева*

ИБ № 6278

Сдано в набор 30.07.81 г. Подписано к печати 03.03.82 г. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 10. Усл. краскоотт. 20,25.
Уч.-изд. л. 10,88. Тираж 98000 экз. Заказ № 518. Цена 40 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

Карикатура

«СМЕШНОЕ убивает», — говорят французы.

Изобразить отрицательные черты отдельного человека или какой-нибудь группы людей в смешном и непривлекательном виде — вот цель карикатуры.

Карикатуры бывают сатирическими или юмористическими.

Художник-сатирик беспощадно и гневно высмеивает недостатки и пороки людей, приносящих вред обществу.

Карикатуры, которые высмеивают какие-то недостатки, но делают это более мягко, не с возмущением, а с легкой насмешкой, называются юмористическими.

Искусство карикатуры существовало много веков тому назад. Посмотрите на древнеегипетскую карикатуру «Кот пасет гусей». Она была нарисована на глиняном черепке.

В периоды революций и общественных потрясений всегда расцветало искусство карикатуры. Всей силой своего пера карикатурист обрушивался на церковь, на королей и чиновников. Язык художников-карикатуристов был понятен народу: ведь они боролись против зла и насилия.

В России во время революции 1905 года появилось много сатирических журналов. В них выступали большие художники: М. А. Врубель, В. М. Кустодиев, В. А. Серов и другие.

Карикатурный портрет одного человека называется шаржем. В нем остро и резко преувеличены такие черты

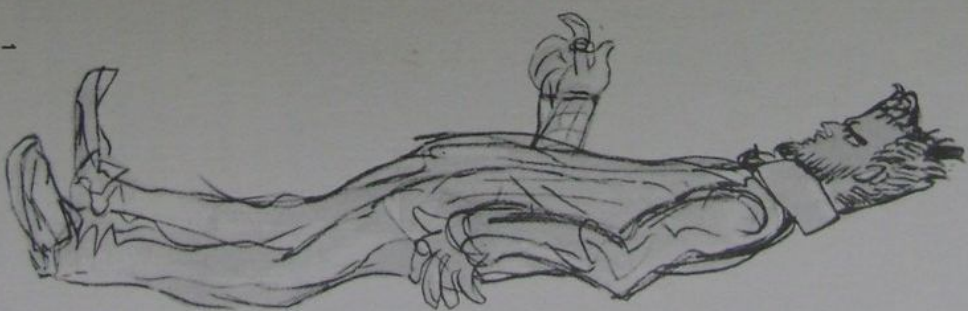


Древнеегипетская карикатура
«Кот пасет гусей».

1. В. Серов. 1865—1911 гг.
«В зостях».

2. А. Калачев. «1917 год».

3. Оксаре Дожье. 1808—1879 гг.
«Адвокат».



1
2
3
внешности человека, в которых особенно чувствуется его характер. В газетах или журналах можно увидеть смешные портреты и под ними подпись: «Дружеский шарж». В этих рисунках сквозит добрая насмешка.

Колорит

К. Коровин. 1861—1939 гг.
«Северная идиллия».



НА КРЕСЛЕ сидит маленький мальчик. Вся его фигурка полна оживления. Он очень внимательно, с любопытством на что-то смотрит. Это портрет Мики Морозова. Написал его В. А. Серов.

Смуглое с ярким румянцем лицо мальчика, его рыжеватые волосы красиво оттенены белой рубашкой. Но если присмотреться, то увидишь, что рубашка не просто белая, в ней есть голубые, розовые и сиреневые цвета. Фигура мальчика написана на фоне серой стены, но стена тоже не однотонная: с желтыми, синими, лиловатыми оттенками. Все вместе они придают картине серебристо-жемчужный тон. В картине много разных цветов, но художник так умело подобрал их, что ничто не режет наш глаз, ни один цвет не мешает другому.

Сочетания различных цветов в картине называют колоритом.

Для художника-колориста важен и сам по себе цвет, и его сочетание с другими цветами. Они могут быть удивительно разнообразными: гармоничными, спокойными или резкими.

Колорит раскрывает нам красочное богатство мира. Он помогает художнику передать настроение картины: то радостное и светлое, как в портрете Мики Морозова, то грустное, то мрачное.

Чувство колорита — очень ценный дар.

Среди русских художников особенно наделен им был Василий Иванович Суриков. На его картине «Меншиков в Березове» изображен всеобщий колорит

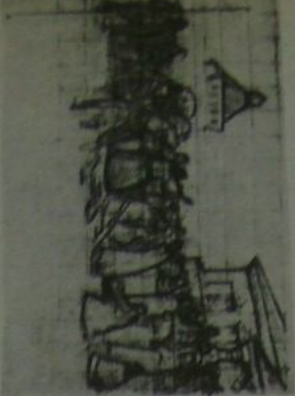
то вельможа и помощник Петра I в ссылке. В небольшой избе, где сидит Меншиков со своими детьми, темно и холодно. Свет падает из маленького обледенелого окна. Если вы подойдете близко к картине, то увидите, что каждый кусочек ее, будь то лица героев, их одежда, теплый свет от лампы, — все написано мажками разных цветов. Прекрасным колористом был русский художник К. Коровин. Вот его картина «Северная идиллия». Посмотрите, как красиво сочетаются здесь красный цвет девичьих сарафанов с цветом травы и листьев.

В. Серов. 1865—1911 гг. «Мика Морозов».



Композиция

Надпись к композиции картины
В. Сурикова «Боярыня Морозова».



ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ картины достигается и тем, что художник так умело размещает на полотне людей и окружения их предметы, что зрителю становится понятна главная мысль его произведения. Это и есть искусство композиции. Само слово происходит от латинского «compositio» и означает «сочинение» или «составление».

Композиция важна и в портрете, и в натюрморте, и в пейзаже.

Обычно в картине существует некий центр, в котором происходит основное действие и где находятся ее главные герои. Мастера Возрождения предпочитали помещать главных действующих лиц в самой середине холста, подчеркивая этим их важную роль в картине. Но могут быть и другие композиции.

Перед вами картина «Боярыня Морозова». Ее написал В. И. Суриков.

Сюжет для картины он выбрал из далекого прошлого, когда на Руси царствовал Алексей Михайлович. Царь и духовенство вводили тогда новые церковные обряды, они требовали, например, чтобы все крестились не двумя пальцами, как раньше, а тремя.

Но нашлось много верующих, которые восставали против новшеств. Таких людей называли раскольниками. Их преследовали и сурово наказывали.

Одна из самых ярких фигур среди раскольников — боярыня Морозова. Смелая и сильная духом, она была яростным противником новых обрядов. Ни пытки, ни угрозы смерти не могли сломить ее волю. Она умерла в тюрьме.



В. Суриков. 1848—1916 гг. «Боярыня Морозова».

Суриков выбрал для своей картины момент, когда боярыню в сопровождении большой толпы везут на допрос.

Композиция картины такова, что сразу чувствуешь: боярыня здесь главное действующее лицо. Посмотри: вся толпа на улице находится в движении — все устремлено к Морозовой. Сани, на которых она едет, как бы делит толпу на две группы: справа те, кто ей сочувствуют, слева — ее враги. Морозова сидит высоко поджав руку, скрывающую шею. Среди толпы людей, одетых в разноцветные, яркие одежды, черное одеяние выделяется резким пятном. Оно вызывает у нас чувство тревоги, напоминает о трагической судьбе героини.

На следующем развороте вы видите другое замечательное произведение — картину испанского художника XVII века Диего де Сильва Веласкеса. Она называется «Менины», что значит: девушки-фрейлины при дворе.

Здесь сложная и интересная композиция. В картине нет главного героя. В центре коня инфанта! Маргарита в нарядном розовом

¹ И в фантас — принцесса, дочь короля.



Диего де Сильва Веласкес. 1599—1660 гг. «Менщины».

платье. Вокруг нее фрейлины и карлики. Слева художник изобразил самого себя за работой. Он пишет портреты короля и королевы. Мы видим их отражение в серебряной поверхности зеркала, висящего на задней стене.

Получается так, будто бы королевская чета находится прямо перед картиной. Тогда же обращен и взгляд художника.

Мастерское владение композицией помогло Веласкесу сделать свое произведение полным движением и жизнью.

Контур

НА ЭТОМ рисунке не заттрихованы тени, на нем не обозначены и самые светлые места. Тут царит только одна линия, но как она выразительна!

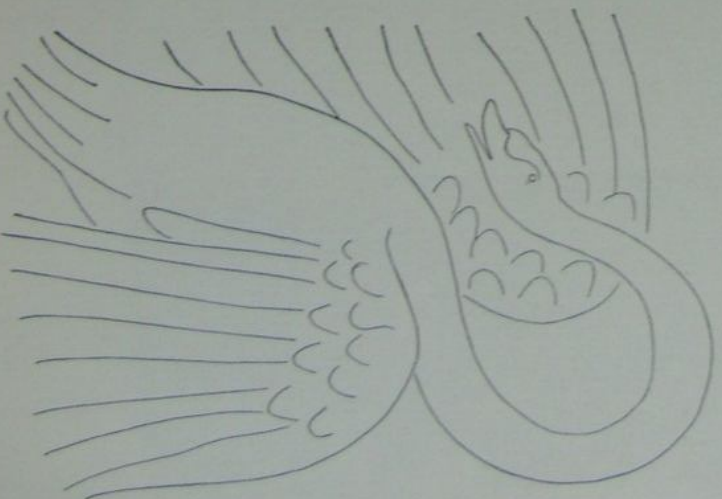
Прерывистый белый лебедь стремительным движением изотнул свою гибкую шею. Может быть, он почувл опешность? О какой-то тревоге говорит его глаз и полуоткрытый клюв. Мы чувствуем и молу вокруг птицы, хотя она не изображена.

Это рисунок французского художника Анри Матисса.

Линия, передающая внешние очертания человека, животного или предмета, называется контуром.

Начиная работу над рисунком или картиной, художник прежде всего легкой линией набрасывает контуры человеческих фигур и предметов.

В рисунке Матисса контур не просто подсобная линия: отобразила все второстепенное, оставляя только самое важное, художник с большим совершенством передает его форму, объем и движение лебедя.



А. Матисс.

1869—1954 гг. «Лебедь».