

**Н.Н. Шкут**

**ЖИВОПИСЬ  
ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ.  
НАТЮРМОРТ**

*Методические рекомендации*

2009

УДК 75(075)  
ББК 85.14я73  
Ш67

Автор: доцент кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат исторических наук **Н.Н. Шкут**

Рецензент:  
доцент кафедры изобразительного искусства УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
кандидат педагогических наук *Д.С. Сенько*

Данное учебное издание дает широкое представление об истории живописи гуашевыми красками. Особое внимание уделено историческому обоснованию развития традиционных технологий в современной художественной практике. Рассматриваются последовательность этапов живописи гуашевыми красками, смешения цветов, значение освещения учебных постановок, польза учебного копирования.

Предназначено для студентов художественно-графического факультета, а также может быть использовано учителями школ изобразительного искусства и преподавателями художественных лицеев и колледжей.

УДК 75(075)  
ББК 85.14я73

© Шкут Н.Н., 2009  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	4
История живописи гуашевыми красками .....	5
Сведения о работе с гуашевыми красками .....	8
Живопись гуашевыми красками. Натюрморт .....	13
Гризайль .....	18
Смешение цветов .....	22
<i>Механическое смешение цветов</i> .....	22
<i>Оптическое смешение цветов</i> .....	23
<i>Пространственное смешение цветов</i> .....	23
Учебные постановки гуашевой живописи .....	26
Значение освещения в натюрморте .....	33
Цветовой контраст .....	36
Локальный цвет .....	39
Колорит .....	43
О пользе учебного копирования .....	47
Литература .....	50

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Знание техники и технологии живописи гуашевыми красками необходимо студентам как для выполнения аудиторных, так и для самостоятельных творческих работ в области изобразительного искусства.

Настоящее издание имеет своей целью ознакомить студентов с историей живописи гуашевыми красками, техникой и материалами, и тем самым расширить творческие возможности студентов в теоретическом и методическом планах.

Во время выполнения постановок с натуры студенты учатся использовать средства гуашевой живописи для правдивой передачи цветового и тонального богатства окружающей действительности. Уже с первых занятий студент должен отбирать существенно необходимое для выявления главного в изображении. Натюрморты дают богатую живописную тему, в них предметы находятся в определенном тесном колористическом общении, и этим наглядно объясняются законы композиции, рисунка, взаимодействия цвета.

Выполняя с натуры натюрморт, портрет, пейзаж, студенты обязаны профессионально использовать все материалы для живописи гуашью, иметь верную ориентировку в выборе и смешении красок, знать их основные качества. Эти знания помогут им в нужной последовательности выполнять учебные задания.

В программе по изобразительному искусству для средней школы живописи отведено место в кружковых и факультативных занятиях школьников. Для понимания высоких достоинств творений великих мастеров, студенты должны не только изучать рисунок, живопись, композицию, историю искусств, но и знать особенности выполнения художниками картин в различных технических манерах. Вот почему знания и профессиональные навыки, приобретенные в работе (живопись гуашью), являются существенной частью специального образования художников-педагогов.

Методические рекомендации предназначены студентам художественно-графического факультета, учителям школ изобразительного искусства, художникам-любителям.

## ИСТОРИЯ ЖИВОПИСИ ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ

**Гуашь** (фр. *gonache*, от ит. *guazzo* – водяная краска) – краски, состоящие из тонко растертых пигментов с водно-клеевым связующим (гуммиарабик, пшеничный крахмал, декстрин и др.) и примесью белил. Возникла как разновидность акварели, когда для достижения плотности красочного слоя к водяным краскам начали примешивать белила.

Гуашь широко использовалась уже в средние века в искусстве многих стран Европы и Азии для выполнения книжных миниатюр, а начиная с эпохи Возрождения – также для эскизов, картонов, подцветывания рисунков, позже для портретных миниатюр. Начало производства специальных гуашевых красок в середине XIX века способствовало окончательному обоснованию гуаши от акварели.

В России техника гуашью достигла высокого развития в конце XIX – начале XX века в творчестве В.А. Серова, А.Я. Головина, С.В. Иванова, Б.М. Кустодиева и других художников, которые применяли гуашевые краски и при работе над большими станковыми произведениями, используя особенности (плотность и матовость тонов) для достижения декоративных эффектов.

С большим мастерством использовал живописные возможности гуаши в своих картинах В.А. Серов. Его работа «Петр I» решена в мягкой, серовато-серебристой гамме. Великолепно переданы пространство, воздух, облака. Прозрачный, свободный мазок характерен для техники тонкослойного письма. При изображении берега и особенно облаков художник применял водянистые покрытия. Получившиеся при этом затеки и расплывы помогли передать мягкость и воздушность облаков. Благодаря умелому использованию тона и сдержанному цветовому решению, группа движущихся фигур выглядит обобщенным силуэтом на фоне неба.

Другая работа В.А. Серова – «Портрет Г.Л. Гиршман», выполненная на картоне, также характеризуется большим разнообразием приемов письма и гуашью. Так, голова и белая кофточка написаны довольно корпусно, причем лицо отличается очень детальной, четкой лепкой формы. Остальные же участки изображения написаны свободно, с большими обобщениями в тоне. Основная цветовая гамма состоит из черного, охристого и белого тонов.

Много работал в технике гуаши Б.М. Кустодиев. Его «Ярмарка» написана в широкой, выразительной, декоративной манере, характерной для художника.

Мастера живописи часто применяют в акварельных работах гуашевые белила, смешивая их с акварельными красками и корпусно

прописывая некоторые участки картины. Примером этого могут служить работы К.Ф. Юона и многие ранние акварели С.В. Герасимова.

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

В начале 70-х годов XX века в России появилась печать эстампов в технике сквозной печати водными красками – гуашью, что во всем мире до сих пор не применялось. Так, в это время возник новый вид станковой графики – «эстамп гуашью».

Сквозная печать таит в себе неисчерпаемые возможности, позволяя художнику-графику работать над формами в прямом, а не в «зеркальном» изображении, кистью, карандашом, пером, и абсолютно не связывает творческий замысел художника техникой исполнения (заливка, мазок кисти, штрих, точка в любых комбинациях на одной форме). Простота оборудования, отсутствие громоздких, дорогостоящих печатных станков, возможность работать в любых условиях являются также достоинствами нового способа эстампной печати.

Изобретателями были разработаны специальные рецептуры коллоидных крахмало-белковых загусток-наполнителей, позволяющих производить высококачественную тиражную печать гуашевыми красками. Художественный фонд СССР запатентовал их изобретение в Бельгии, Франции, Англии.

В настоящее время П. Мироновичем разработан способ получения эстампов в технике сквозной печати акварелью, с получением только ей присущих заливок, тончайших переходов и цветовых нюансов.

Основу печатных красок в технике сквозной печати составляет загустка, приготовляемая из мучного пшеничного клейстера (150 г муки на 1 литр воды). Кроме того, в раствор добавляют льняное масло – 25 г, глицерин 100 г, керосин или уайт-спирит 20 г, карболовую и салициловую кислоты в качестве антисептика, вещества, предупреждающего загнивание, заведение грибков, – 5 г.

Приготовленная загустка смешивается с обычными гуашевыми красками, при этом, в зависимости от того, каково процентное отношение гуаши и загустки, краски соответственно будут более корпусными или лессировочными. Но количество гуаши по отношению к загустке не должно превышать 75%, ибо в последнем случае краска будет плохо проходить сквозь отверстия сита.

Печатные краски, содержащие большой процент гуаши, будут давать достаточно плотный насыщенный цвет, почти не отличающийся от цвета и фактуры, присущих гуаши, нанесенной обычным спосо-

бом. Краски с небольшим количеством гуаши будут давать легкие прозрачные тона, напоминающие акварель. Путем добавления в готовые печатные краски гуашевых цинковых белил можно при оттиске получать тона, похожие на пастель.

Совсем несложен процесс печати. Для этого форма кладется обратной стороной на чистый лист бумаги, а с лицевой стороны наливается к одной из сторон краска в таком количестве, чтобы можно было покрыть всю поверхность сита, и «прогоняется» ракелем по поверхности. Под нажимом резины ракеля краска проникает сквозь отверстия в сите и создает изображение.

Наиболее полно проявляется художественное достоинство натюрморта как самостоятельного жанра с его специфическим языком и выразительностью там, где есть возможность проследить не только пути его развития, сложность труда выдающихся мастеров, но и всю глубину красоты этого творчества.

Натюрморт постоянно развивался, выдерживая на пути своего становления влияние разных направлений, приближался к реалистическому отображению жизненной правды. Мастера белорусского натюрморта на основе национальных традиций, черпая опыт соседних народов, особенно русского народа, создали и создают ценнейшие произведения, которые прочно вошли в сокровищницу лучших духовных достояний мирового искусства.

В середине XIX века натюрморт как жанр изобразительного искусства появился в творчестве белорусского художника-реалиста И. Хруцкого. Родился И. Хруцкий на Лепельщине в Витебской области. Его творчество связано с художественной жизнью России и Белоруссии. Много лет он творчески работал на полоцкой земле, создавая высокохудожественные произведения: натюрморты, портреты и интерьеры. Он являлся родоначальником белорусского реалистического натюрморта.

Значительное место натюрморт имеет в творчестве известных современных белорусских художников Г. Ващенко, В. Жолтак, С. Ли, А. Малишевского, Я. Родзеловской, Н. Тарасикова и др. Известны также натюрморты старейших художников Республики Беларусь И. Ахремчика, В. Волкова, Е. Зайцева, Р. Кудревич, М. Данцыга.

Лирическим настроением, воодушевлением проникнуто большинство натюрмортов современных белорусских художников. Они работают в различных техниках, различными материалами: маслом, темперой, гуашью или акварелью.

Достойный вклад в искусство натюрморта конца XX века внесли белорусские художники: А. Марочкин, А. Пашкевич, В. Сумарев, М. Исаенок, В. Свентоховская и другие. Они используют различные материалы и техники исполнения, углубляют содержание натюрморта и совершенствуют пластические, образные средства. Более вырази-

тельно и эмоционально оживляют предметы действительности. Их произведения наводят зрителя на размышления и проникновенность в мир прекрасного. Натюрморт в творчестве художника преобразуется в волнующий образ целенаправленного содержания, по существу, в натюрморт – картину. Искусство натюрморта стало действенным средством идейно-эстетического воспитания в нем лучших качеств зрителя.

## СВЕДЕНИЯ О РАБОТЕ С ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ

Живописный процесс гуашевыми красками ведется так же, как и акварельными красками. Но необходимо иметь в виду, что гуашевые краски, в противоположность акварельным, лишены прозрачности и обладают кроющей способностью, характерной для клеевых красок.

Гуашевые краски хорошо разводятся водой, дают ровное покрытие и матовую ровную поверхность и поэтому особенно ценятся в декоративных и графических работах. Трудность работы гуашью состоит в том, что после высыхания краски сильно светлеют и художнику требуется немалый опыт, чтобы предугадать нужный тон. Поэтому гуашевыми красками лучше вести работу колерами, то есть заранее составленными цветовыми смесями, испробованными на высыхание: перед работой определяют главные цвета, которые характеризуют основу живописного решения произведения. Затем каждую краску надо развести в отдельной баночке и проверить, соответствует ли цвет уже высохшего колера задуманному цвету. Смешивая колеры, можно получить промежуточные тона. Приготавливать заранее составленные колеры следует особенно при выполнении монументальной росписи, крупных декоративных панно, плакатов и разных оформительских работ.

Чтобы передавать в этюде гуашью тонкие тональные переходы (например, при изображении тела человека), требуется большое умение моделировать форму. В работе над краткосрочным этюдом (например, пейзаж) и над эскизами к композициям вполне уместно писать мазком, создавая игру цветовых пятен, соответствующую авторскому замыслу, ведя работу по сухому, сочетая тонкослойные и пастозные покрытия.

**Гуашь** – краска непрозрачная, плотная; высыхая, она приобретает матовую бархатистость. Ею можно работать не только на бумаге, но и на грунтованном (неразмываемом) холсте, бязи, картоне, фанере.

Гуашь состоит из тонко перетертого пигмента и связующего гуммиарабика, фруктовой камеди, декстрина, глицерина, служащего пластификатором, поверхностно-активного вещества, представляющего собой препарат.



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

Чтобы закрасить поверхность ровным по цвету слоем, необходимо кисть предварительно смочить в воде и только после этого брать ею краску. Краски перед работой следует разводить в отдельных чашечках. (Брать краску из банки не следует, так как смоченная кисть будет брать краску различной густоты и при высыхании на живописи могут быть полосы.)

Необходимые поправки в процессе работы наносят только после смачивания или удаления краски, соскоблив ее бритвой или скальпелем.

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

Главная трудность в работе гуашью заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет свою светлоту, и художнику трудно следить во время работы за правильностью цветовых и тоновых соотношений.

Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными накресками, что упростит работу начинающему живописцу. Вообще же работа гуашью требует определенных навыков.

Работая гуашью, не следует размывать краску и растирать ее кистью в одном и том же месте. Гуашь, положенная толстым слоем, образует клеевое блестящее пятно.

Гуашь в отличие от акварели включает меньшее количество связующего и значительное количество пигмента, кроме того, для большей плотности многие гуашевые краски содержат белила (свинцовые, цинковые, титановые или баритовые). Это делает высохшую краску несколько белесоватой.

Гуашью работают не только плакатисты, графики, мастера декоративного искусства, но и художники-станковисты. Она широко применяется в декоративной живописи, при выполнении различных эскизов, цветных набросков. Гуашь дает возможность (и это сближает ее с техникой масляной живописи) вносить исправления в процессе работы. Слой краски средней толщины сохнет от тридцати минут до трех часов в зависимости от влажности воздуха.

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

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

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

Главная сложность заключается в том, что краска, высыхая, резко изменяет светлоту, и художнику трудно следить постоянно за правильностью цветовых и тональных соотношений.

Светлеют: окись хрома, кобальты, кадмии, охра светлая, охра золотистая, изумрудная зеленая.

Темнеют и вновь высветляются: сиена натуральная, сиена жженая, краплаки, ультрамарин.

Темнеют: ганза желтая, оранжевая.

Темнеющие краски и высветляющиеся обычно разбеливают цинковыми или серебристыми белилами, входящими в набор гуаши. В разбеливании нуждаются также лессировочные и полулессировочные краски для повышения их плотности.

Для определения цвета высохшей гуаши можно пользоваться заранее составленными номерами-накрасками, что упростит задачу начинающему живописцу. Вообще же работа гуашью требует определенных навыков.

На современном этапе гуашевые краски имеются в магазинах двух видов: художественная и плакатная. Они производятся на заводе художественных красок в Санкт-Петербурге. А также их выпуском занимается производственный комбинат художественного фонда России (С.-Петербург).

### **Красочные и связующие вещества гуаши**

На современном этапе для приготовления красок гуаши применяют те же красящие вещества, что и в акварели, но отдают предпочтение тем из них, которые обладают большей кроющей силой, например охрам, красным и зеленым землям, киновари, красному и желтому кадмию, синему и фиолетовому кобальту и т.п., добавляя к ним небольшое количество белил, от 5 до 40%. Наряду с этими красящими веществами применяют и другие, обладающие полулессировочными и лессировочными свойствами, как, например, натуральную сиенну, кармин, краплак, различные растительные лаки и т.п., но к ним добавляют значительно большее количество белил: от 50 до 120%, что и

придает им большую кроющую силу и делает непрозрачными их красочные слои.

Весьма ответственную роль в гуашной живописи играют белила, применяемые не только в чистом виде как краска, но и обязательно добавляемые в тех или иных количествах во все краски гуаши.

Белила не только повышают кроющую силу смешиваемых с ними красок, но и придают столь присущий гуашным краскам белесоватый вид.

В гуашной живописи применяют различные виды белил: свинцовые, титановые, цинковые, баритовые; кроме того, в качестве добавок к краскам употребляют каолин и блинфикс (разновидность глин).

**Свинцовые белила** – краски чисто белого цвета, принадлежат к искусственным минеральным краскам и являются углекислой окисью свинца. Получается действием кислорода и углекислой кислоты на металлической свинец в особых печах. В воде свинцовые белила нерастворимы. Являются вполне светоустойчивой и прочной краской как в чистом виде, так и в смесях с другими красками.

**Титановые белила** – краска великолепного чисто белого цвета. Относится к искусственным минеральным краскам, получаемым из минерала ильменит, и представляет собой двуокись титана: готовится сложным путем в заводских условиях. Вполне светоустойчивая и прочная краска как в чистом виде, так и в смесях с другими красками, но ее следует избегать смешивать с ауреолином, желтым кадмием и краплагом, так как в смесях с ними она темнеет.

**Баритовые белила**, называемые также бланфикс, – чисто белого цвета краска, относящаяся к искусственным минеральным краскам и являющаяся чистым серноокислым барием. Готовится в заводских условиях осаждением солей бария, разведенных серной кислотой. Обладают исключительной светоустойчивостью и стойкостью к различного рода внешним воздействиям. Дают прочные и стойкие смеси с другими красками.

**Цинковые белила** – белого цвета с чуть синеватым оттенком искусственная минеральная краска, представляющая собой безводную окись цинка, получаемую в заводских условиях довольно сложным путем из цинковой руды или металлического цинка. Достаточно светоустойчивая и прочная краска, но обладающая серьезным недостатком – хрупкостью и непластичностью красочного слоя, способностью его к растрескиванию и осыпанию и исключительной способностью влагопритяжения и теплоемкостью. Обладая слабой кроющей силой, цинковые белила с течением времени в особенности под влиянием солнечной теплоты и влаги способны в известной степени утрачивать ее, благодаря чему красочный слой становится прозрачным. В смеси с рядом красящих веществ цинковые белила оказывают на них значи-

тельное влияние, понижая их светоустойчивость и прочность. Следует остерегаться смешения цинковых белил с ауреолином, светлым кадмием, парижской лазурью, индиго и растительными лаками.

**Каолин**, называемый также фарфоровой, или трубочной глиной, представляет собой белую природную глину, добываемую в различных месторождениях (Глухово, Московской области). Каолин не оказывает никакого действия на смешиваемые с ним красящие вещества. Не обладая большой кроющей силой и не отличаясь чистотой цвета, применяется главным образом в качестве добавки в низшие сорта гуашных красок.

Связующее вещество красок чистой гуаши состоит главным образом из тех же веществ, что и связующее акварельных медовых красок, но оно более жидко и содержит значительно большее количество воды.

Желчь вводится в состав связующего не в чистом естественном виде, а в виде специально приготовленного препарата, для чего желчь кипятят в течение 1 часа вместе с карболовой кислотой, затем смесь охлаждают, добавляют спирт, фильтруют и разбавляют водой. Для приготовления этого состава надо взять 500 г желчи, 100 г карболовой кислоты, 300 г спирта и 1 л дистиллированной воды.

Приготовление самого связующего вещества производится так же, как и в акварели. Для красок декоративной гуаши, применяемых для живописи панно, макетов и других видов декоративных работ, связующее вещество готовится иным образом и состоит из других веществ. Наилучшим видом связующего является крахмальный клей, приготовляемый из пшеничного крахмала.

Крахмал разводят в воде, добавляют едкий натр и тщательно размешивают клей.

Если необходимо получить декоративные гуашные краски большей прочности, то в состав связующего добавляют столярный клей хорошего качества. Берут 10 г столярного клея, 100 г пшеничного крахмала, **1400** г воды и 7,2 г едкого натра. Клей разводят в 100 г воды и смешивают его с заранее разведенным водой крахмалом, в который уже добавлен едкий натр.

Краски на этом связующем веществе очень хорошо и ровно ложатся на бумагу, картон, загрунтованный холст, при этом крахмал совершенно не темнит смешиваемых с этим связующим красящих веществ, краски приобретают легкий и звучный тон, а после высыхания имеют бархатистую матовость. Но надо иметь в виду, что краски, высыхая, сильно высветляются.

При изготовлении гуашевых красок необходимо иметь в виду, что не все красящие вещества требуют одного и того же количества связующего вещества. Одни из них берут его больше, другие меньше. То же самое относится и к добавляемым к гуаши белилам.

При изготовлении красок гуаши необходимо иметь в виду, что они должны всегда содержать значительное количество связующего вещества, прочно связывающего частицы красящих веществ друг с другом и дающего возможность гуаши хорошо держаться на бумаге, не смываясь с нее, не растрескиваясь и не осыпаясь.

Связующее вещество должно также обладать такими свойствами, которые бы обеспечивали красочному слою гуаши достаточную эластичность и прочность, препятствующие образованию в высыхающих слоях красок трещин разрывов; чрезмерного сжатия и вследствие этого – возникновению морщин. В то же время связующее вещество должно обладать достаточно густой консистенцией, обеспечивающей легкое и свободное нанесение красок на поверхность бумаги ровным, достаточно густым и хорошо кроющим, плотным, непрозрачным слоем, хорошо закрепляющимся на бумаге и по высыхании не стирающимся и не пачкающимся. Связующее вещество, кроме того, должно обладать такими свойствами, которые бы обеспечивали длительную сохранность гуаши, не давая ей загустевать, застывать, расслаиваться, засыхать, и в то же время допускали легкую размываемость красок водой.

Необходимо также помнить, что избыточное количество клеящих веществ в связующем (декстрин, камедь) нежелательно, так как это может вызвать несвойственный гуаши блеск. Недостаточное же количество клеящих веществ в связующем обычно приводит к тому, что краски, высыхая, не имеют прочного сцепления с поверхностью бумаги. Если в связующем находится слишком много глицерина или сахара-леденца, то это приводит к тому, что краски сильно темнеют и ложатся на поверхность бумаги не плотным, а рыхлым слоем.

## **ЖИВОПИСЬ ГУАШЕВЫМИ КРАСКАМИ. НАТЮРМОРТ**

Основная изобразительная задача в живописи гуашевыми красками та же, что и в акварели: работа отношениями. Следует отметить, что гуаши на художественно-графическом факультете отведен в основном второй год обучения, чередуя с акварелью. Освоение этой техники продолжается и на старших курсах, где она чередуется с масляной живописью.

Гуашь можно смешивать с акварелью или добавлять небольшое количество темперных красок, чтобы сделать гуашь более прочной. Чаще же практикуется использование темперных поливинилацетатных белил. Гуашью можно писать и плотными мазками, только необходимо избегать толстых наслоений красок.

Учебная программа рекомендует первое задание при переходе от акварели, гуаши к технике масляной живописи и выполнять **гри-зайлью** (т.е. монохромно), одной черной краской или жженой умброй с применением белил. В первом натюрморте гуашью, в технике «гри-зайль», решается узкая задача – передать тональные отношения предметов натюрморта.

Выполняя такой натюрморт, студенты изучают специфику гуашевых красок. Заметим, что кисти для работы гуашью имеют более длинную ручку, чем акварельные. Держать их следует за середину или за верхнюю треть ручки: таким образом свободнее будет двигаться рука и свободнее станет мазок. Что касается положения художника, отметим, что профессионалы обычно работают стоя или полусидя, на расстоянии вытянутой руки от картины, что позволяет видеть всю поверхность холста сразу. Работая над холстом средних размеров, не говоря уже о больших полотнах, художник никогда не смотрит на работу сверху вниз как, например, миниатюрист. Существует правило: **живопись гуашью требует определенной дистанции между художником и картиной**. При работе с гуашью больше, чем при работе в любой другой технике, требуется общий обзор картины. Надо уметь писать и видеть одновременно, переходить от одной части работы к другой, не задерживаясь подолгу ни на одной из них. И, в то же время, соблюдение дистанции делает нашу манеру, а соответственно, и фактуру живописи более свободной и индивидуальной.

Выполняя натюрморт, так же, как и при цветовом решении, темные места предметов лучше выполнять более жидко, по возможности без белил, а освещенные участки – корпусно, пастозно. Предметы для такого натюрморта рекомендуется подбирать близкие по цвету, но различные по тону (например, темно-коричневый кувшин, чашка, несколько картофелин, огурец, белая драпировка). Основная задача заключается в продолжении овладения мастерством, в освоении техники работы кистью, знакомстве с такими понятиями, как густота и маслянистость краски. Целесообразно, прежде всего, нарисовать натюрморт на листе бумаги. Прodelать это не один раз, особенно тщательно моделируя форму, прорабатывая свет и тень. Как только почувствуете себя готовыми приступить к живописи, намечайте на холсте круглой кистью № 4 контуры кувшина, чашки и т.д., работая жженой умброй, чуть разбавленной скипидаром, без белил. Обратите внимание, что для перехода от тени к свету на кувшине, чашке необходимо пользоваться почти сухой кистью, накладывая мазки справа налево, для передачи отраженного света.

Энгр (французский живописец) советовал, что: «Картина должна делаться сразу: сначала пусть это будет тщательно выполненный

набросок, потом – законченный эскиз и, наконец – окончательный вариант картины».

Второй этап работы будет заключаться в «закрашивании» изображения модели большими мазками и быстром заполнении краской форм и фона. Это делается для того, чтобы поскорее избавиться от белизны холста, которая может создавать ложные контрасты. Однако постарайтесь не потерять ощущения объемности. Не беда, если два-три раза ваша кисть ослушается вас, и вы залезете за намеченные контуры. Главное, чтобы это не нарушило первоначального построения. Необходимо провести линию, разграничивающую два плана, создавая таким образом впечатления стола, на котором расставлены изображаемые предметы. Быстренько заполните разными тонами зоны, передающие объем предметов, оставьте белые пятнышки бликов и набросайте падающие тени. Готово? Тогда переходим к третьей и последней стадии.

**Последняя стадия.** Теперь следовало бы сделать паузу или даже отложить последний сеанс на потом. И правда, двух- или трехчасового перерыва вполне достаточно (а, может, здесь уместно слово «необходимо») для того, чтобы вы по-новому взглянули на свою работу и решили, что и как надо еще сделать, чтобы добиться наилучшего результата. Тем временем краска могла бы подсохнуть, если и не полностью, то, по крайней мере, до состояния, позволяющего вносить поправки в уже готовую работу.

На этой последней стадии заметьте, что «залезть» за контуры было бы в некоторых случаях даже необходимо – там, где надо подправить форму, границу. Не пишите пока световых точек, оставьте их на самый последний момент, когда вы будете уверены, что больше ничего подправлять не придется. Теперь напишите объемы кувшина, чашки, картофеля и огурца. Однако, будьте осторожны: не впадайте в слащавость дилетантов, без конца прохаживаясь по полутонам, пока все не будет окончательно выписано. Еще одно правило: **работая, отдавайтесь на волю вдохновения и избегайте совершенства в отделке** (для Пикассо тщательная отделка была равнозначна смерти).

Ну, а теперь вперед, за работу над фоном! Работайте над ним и над поверхностью стола в свободной манере. И пусть ничто вас не сдерживает! И последнее, о чем нельзя забывать: следите за направлением мазков, раскрывая и развивая форму.

После этого, имея уже представление о специфике гуашевой живописи, можно перейти к выполнению натюрмортов **полихромно** с полным цветовым решением. Для первого натюрморта можно взять ряд бытовых предметов, различных по форме, тону и цвету при боковом дневном освещении. В дальнейшем следует усложнять постановки (натюрморт, поставленный у окна против света и т.д.). Работа над натурой должна вестись в определенной последовательности.

Перед тем, как приступить к рисунку, на холсте рекомендуется сделать с данной постановки небольшой эскиз акварельной краской. В нем следует определить основное композиционное решение и цветовые отношения. Рисунок под живопись можно делать углем или карандашом «ретушь». В нем надо сразу же выявить взаимосвязь всех элементов постановки, найти пропорциональные отношения предметов, их форму. Затем рисунок можно обвести тушью или черной акварелью (тонкой кисточкой) и после этого смахнуть уголь. Часто рисунок делают жидкой гуашевой краской неяркого цвета, в дальнейшем он запишется. Окончив рисунок, приступают к подмалевку.

**Подмалевком** называют тонкослойную цветовую подготовку холста для облегчения дальнейшего процесса живописи. В подмалевке обобщенно, широкой кистью, прописывают основные тональные и цветовые отношения, стараясь употреблять как можно меньше белил. Начинать следует с крупных теневых участков натюрморта, постепенно переходя к более светлым местам. При этом нужно стараться смотреть на всю постановку одновременно, чтобы изображаемый предмет не «выпадал» из общей тональности и цветовой гармонии, имеющейся в природе. Цветовую характеристику той или иной формы определяют путем сравнения. Так, например, когда пишется освещенная часть предмета, рекомендуется смотреть и на теневую.

Следующий этап работы – **уточнение**, конкретизация формы с помощью ленки ее тоном и цветом. И здесь следует писать не обособленно, один предмет за другим, а одновременно. Достичь на бумаге цветовых отношений можно умелым смешиванием всего двух красок, но не дополнительных цветов (например, смешение фиолетового и желтого даст грязь). Налаживать их одну на другую или лессировкой тонким слоем без белил. Лессируют обычно жидко, с помощью колонковой кисти. Лессировать следует по просохшему слою, протерев предварительно холст срезом головки луковицы или чеснока, что способствует лучшему сцеплению красочных слоев.

Освещенные места обычно выполняются корпусным письмом, а затемненные участки лучше прописывать более жидко, избегая применения белил.

Завершающим этапом работы является – **обобщение**. Возможно, что в процессе работы некоторые участки изображения получились слишком контрастными или же, наоборот, слишком вялыми. Тогда одни места приходится приглушить, другие – усилить. Необходимо чаще отходить от мольберта, стараясь целиком охватить его взглядом. Постоянно сравнивая природу с изображением, нужно добиться той гармонии, которая присуща данной постановке.

Следует отметить, что в ходе работы гуашью будут затруднения. Очень часто возникает пожухание красочного слоя, когда живо-



пись теряет блеск и звучность тона и покрывается мутными пятнами. Происходит это тогда, когда студент пишет по недостаточно просохшему красочному слою, который втягивает в себя гуашь из нанесенных сверху красок.

Известно: секрет успеха натюрморта состоит в верных цветовых отношениях, «крепком» конструктивном и едином гармоничном решении картины. В этом гарантия того, что вы не закончите какой-либо кусок преждевременно и не станете одержимы там, где ваши усилия откровенно бесплодны.

### **ПОСТАНОВКА УЧЕБНЫХ НАТЮРМОРТОВ**

Лучшими объектами для начального обучения живописи гуашевыми красками с натуры являются натюрморты – постановки групп бытовых предметов с дневным освещением. Постановка учебного натюрморта обычно начинается с главного композиционного центра. Для этого берут предметы наиболее крупные, выразительные и располагают их на постаменте так, чтобы они выразили основную идею постановки. К главным предметам подбирают другие, соподчиняющиеся с композиционным центром. В одних случаях предметы подбирают по принципу однородности материала и тона, по контрастам форм, в других – по принципу разнообразия материалов и тоновых отношений.

Композиция учебного натюрморта определяется в основном учебными задачами и эстетическими требованиями. Натюрморт желательно ставить немного ниже уровня глаз рисующих, чтобы его горизонтальная плоскость была видна в перспективном сокращении.

Часто при постановках натюрмортов для живописи начинающие художники мало внимания обращают на фон, который имеет большое значение как неразрывная часть целого – всей постановки. Заметим, что в постановках для живописи большое значение имеет окраска фона. С изменением цвета фона меняется восприятие цветовых отношений всех предметов натюрморта. С этой целью в постановки натюрмортов часто включают различные цветные драпировки. Расположение драпировок, их место в композиции должно подчиняться эстетическим особенностям, заложенным в гармонии форм, света, цвета, тона. Драпировки в творческом натюрморте имеют непосредственное, функциональное или бытовое назначение: занавес, салфетка, полотенце, скатерть и т.п. Нельзя вводить в творческую постановку предметы и драпировки, не дополняющие тему.

Композиционный центр в натюрморте может быть выявлен большей масштабностью, контрастностью и тематическим характером составляющих его предметов, их тональностью и цветовыми контрастами.

В творческих тематических постановках натюрмортов и их исполнении следует практически применять те композиционные приемы и средства, которые окажутся необходимыми для большей выразитель-

ности идейного содержания. Для такой постановки можно подобрать бытовые предметы, орудия труда, спортивный инвентарь. Для лучшего выявления объемных форм свет рекомендуется верхнебоковой.

Отбирая для постановки посуду и другие предметы, следует обеспечить не только разнообразие форм и размеров, но и разнообразие фактуры, цвета тона. Натюрморт должен быть предельно выразителен по характеру формы, материала, цвета-тоновой насыщенности и степени освещенности.

Отлетные предметы, ничего особенного из себя не представляющие, собранные и расположенные функционально, согласно творческому замыслу на соответствующем пространственном фоне в единой световой среде, и воспроизведенные в живописи силой творческого мастерства художника, вызовут у зрителя определенные чувства.

## ГРИЗАЙЛЬ

В истории европейской станковой и монументальной живописи есть примеры, когда художники выполняли тематические фигуративные и орнаментальные композиции в технике гризайль, при этом изображаемые на плоскости объемные предметы решались с использованием градаций тонов от черного до белого.

**Гризайль** (фр. Grisaille, от gris – серый) – вид декоративной живописи, выполняемой в разных оттенках колорита одного цвета (чаще серого). Применяется с XVII в., широко распространен в росписях интерьеров в стиле классицизма главным образом как имитация скульптурного рельефа (дворцы в г.г. Пушкин, Павловск, актовый зал ст. здания Московского университета и др.). Гризайлью называют и росписи одноцветной эмалью (серой, коричневой, розовой) с прорисовкой золотом, в которых также достигается эффект рельефности изображения.

Следует отметить, что итальянские художники эпохи Ренессанса, работая над буон-фресками – по сырой штукатурке, сначала переводили рисунок с рабочего картона на штукатурку припорохом или нажимом по контурам рисунка на картоне острым предметом: гвоздем, колесиком с зубчиками, после этого писали на стене мягкими кистями однотонными черно-серыми пигментами, разбавляя их водой. Потом по гризайли наносили белые блики известковой водой, а затем уже прописывали цветными лессировками кусок стены до среза-шва. Объем работы на 1–2 часа до затвердения штукатурки, когда она уже не принимает известь и твердеет, а стенопись становится не прозрачной, как во фреске, а мутно-грязной. Постепенно вводили цветные пигменты

мазками в разбавлении с известковой водой, при этом фигуры и предметы в тенях прописывали акварелью лессировочно, а освещенные – корпусно, пастозно мазками. Таким же методом писали фрески древнерусские живописцы Андрей Рублев, Дионисий и другие. Важно отметить, что обязательным этапом этой работы была гризайль.

А создатели высокохудожественных, виртуозных по исполнению альфрейных стенописей в XVI–XIX веках в интерьерах зданий (Останкинский дворец, Архангельское, Кусково, Братцево, актовый зал МГУ на Волхонке, музей Льва Толстого на улице Кропоткинской, Музей Революции, бывший Английский клуб в Москве) писали клеевыми красками, накладывая их корпусно плотной массой, а не лессировочно, причем составляли основные колера разбеленных тонов от черного к серому и белому или от коричневого до белого. Делалось это для того, чтобы в стенописи раскрывать сразу огромные плоскости в технике темперы или фреско-секко по сухой штукатурке. Таким образом, получалась гризайль. При такой технике не нужно было ограничивать работу художника одним–двумя часами до затвердения штукатурки, как в «буон-фреске» (по сырому), когда штукатурка со временем перестает принимать пигменты, связываться с известью. К тому же составление основных колеров и работа ими объединяет колористическую гамму всей стенописи, исключая дробность в цвете, когда «выскакивают» из общего цветового решения гризайли отдельные яркие пятна, что особенно важно при создании больших плоскостей. Это не значит, что художники альфрейной живописи писали только колерами. Они вводили отдельные дополнительные цвета, например, при изображении серо-белой гризайли для изображения рефлекса в тенях – **желтую охру, английскую красную, зеленую** и другие цвета, что придавало живость и разнообразие колориту стенописей.

Художники XVIII–XIX веков, работавшие в станковой живописи масляными красками, во многих случаях переводили рисунок композиции на холст, затем на первом этапе делали гризайль или серо-белую, или сепией, охрой красной, английской красной тонкими слоями лессировочно с прокладкой освещенных частей фигур белилами. **Таким образом, в живописи выявляются сразу объем, рельефность, соотношение частей композиции в тоне.** После просыхания красок в конце этого этапа живописи художник приступал к работе различными цветами, **к полихромной живописи.** Так писали Александр Иванов – сохранились его этюды гризайлью к картине «Явление Христа народу»; Карл Брюллов выполнял гризайлевые эскизы к картинам, портретам; Павел Федотов, Никола Пуссен, Доминик Энгр и другие (в музеях есть их гризайлевые подготовки – замесы к картинам).

В последующем, начиная с XIX века, некоторые художники-живописцы стали писать маслом на холсте методом «ала прима», то

есть сразу без предварительного этапа гризайли и даже без подмалевка. Такие мастера «снайперской» живописи, как швед Цорн, немец Ленбах, русские живописцы К. Коровин, Ф. Малявин, А. Архипов и другие достигли больших успехов в передаче быстро изменяющейся действительности и особенно активной фактуры живописной поверхности. Сейчас в художественных училищах и вузах некоторые задания по живописи и рисунку даются на объемную передачу натуры и обнаженной модели методом гризайли.

В работе гуашью по бумаге или холсту сначала делается хорошо прорисованный рисунок, затем переходят к работе красками над гризайлью. Эти задания на гризайль имеют цель подробнейшим и методичным образом, без отвлечений цветовыми поисками достичь полного изучения объемных соотношений тона; самому светлому тону нужно подчинить другие тона, чтобы ни один не вырывался из цельной гаммы, как в хорошем оркестре. При этом не следует впадать в черноту, необходимо передать воздушную среду постановки вокруг натюрморта. Можно также составить 3–4 основных колера серых или коричневых тонов, вроде пентаграммы, для того, чтобы удержать целостность, тональный строй на бумаге, особенно если размер работы большой. Но в основные, составленные заранее тона, нужно вписывать другие – серые, черные и белые прямо с палитры, чтобы не получилось лишь сухой расколеровки, а была передана живописность изображаемого. Такая тональная гармоничность лучше всего достигается в гризайли.

Иногда в черно-белом варианте живописец может взять настолько точно тональные отношения и вместе с тем так разыграть все нюансы, что полностью начинаешь ощущать и колорит произведения, и окраску каждого предмета. Мало того, гризайль дает возможность пофантазировать, представить картину в собственной цветовой интерпретации.

Это хорошо знали выдающиеся художники прошлого, поэтому начальный этап работы над живописными тематическими произведениями они и вели методом гризайли.

Следует отметить, что техника живописи гуашевыми красками на художественно-графическом факультете изучается на младших курсах, прежде всего во время работы над натюрмортами. Выполняя учебные постановки, студенты вступают на путь освоения занимательной области натюрмортной живописи гуашевыми красками, где многие из них в дальнейшем могут достигнуть творческих успехов от гуашевой к масляной живописи. При лепке в технике гризайль объемной формы рекомендуется мазки класть по направлениям изображаемых поверхностей. Фактура мазков может быть разной, в зависимости от того, глянцевую или ворсистую поверхность надо написать – пере-

дать в живописи мех, стекло, дерево, ткань. Здесь сама натура подсказывает характер движений кисти и желательную фактуру мазков. Целесообразно теневые места писать более тонкими слоями красок, по возможности ограничивая применение белил.

На первом этапе работы прописывают широкой кистью большие поверхности, обрабатывая потом маленькими кистями отдельные характерные детали. На освещенных местах рекомендуется сразу применять плотную, корпусную прописку. Соблюдая традиции старых мастеров, светлые мазки целесообразно наносить после рядом расположенных темных, ведя кисть от света в сторону тени. Ошибочные мазки исправляют повторной пропиской, применяя жидкие лессировки без белил.

Блики обычно наносят с одного приема кисти густым слоем краски. Блик всегда лежит на выпуклостях и изломах формы.

В натюрморте надо проследить расположение полутонов, собственных и падающих теней, а также рефлексов, внимательно вглядываться в изменения в тоне. Надо помнить, что для достижения цельности в этюде следует определить одно–два самых светлых, а также небольшое количество самых темных мест в натуре и соподчинить им все остальные тональности, непрерывно сравнивая их между собой. Если об этом забыть, то в этюде будет излишняя пестрота, мешающая восприятию натюрморта целиком. Надо развивать в этом отношении свое зрение, чтобы улавливать, насколько, например, фон или плоскость стола кажутся более светлыми или темными в зависимости от их приближенности к окну.

Границы светлого и темного в натуре бывают местами четко видны или предметы как бы сливаются по тонам с фоном. На это надо обращать особое внимание, потому что умение в этюде добиваться контрастного сопоставления тонов в одних местах и мягких их переходов в других является весьма важным для передачи окружающей воздушной среды.

Если нет освещения природы контражуром, то заметно, что со световой стороны округлые формы к краям несколько темнее. При игнорировании этого наблюдения уходящие в глубину поверхности будут зрительно выворачиваться и нарушится объемность предметов.

Правильно сочетая тональности, можно передать различную фактуру изображаемых предметов; этой же цели служит применение различных технических приемов живописи. В живописи не рекомендуется все мазки делать одной и той же кистью, накладывая краску одинаково густым слоем. В процессе работы надо менять кисти в зависимости от того, предстоит ли проложить широкую поверхность фона или нанести на этюд маленький блик. Не следует бояться мазков так же, как и штрихов в рисунке. Надо только, чтобы каждый мазок не был самоцелью, а выполнял присущую ему функцию лепки формы.

Первую прокладку этюда рекомендуется делать широкими мазками и не слишком густым слоем краски. В тенях следует поменьше пользоваться белилами, работая относительно жидким раствором краски. Грунт может здесь слегка просвечивать, но нельзя переходить на чрезмерно жидкую технику, подобную акварели.

## СМЕШЕНИЕ ЦВЕТОВ

В современной живописи существуют три вида смешения красок. Художественные цвета и оттенки можно получить **механически** – смешивая краски на палитре. Второй способ – **оптически**, который заключается в нанесении тонкого слоя просвечивающей краски поверх ранее нанесенной высохшей.

Существует третий способ смешения цветов – **пространственный**, который заключается в смешении цветов, если посмотреть на некотором расстоянии на небольшие, касающиеся друг друга цветочные пятна. Эти пятна сольются в одно сплошное пятно, которое будет иметь цвет полученный от смешения цветов мелких участков.

### Механическое смешение цветов

Механическое смешение цветов происходит тогда, когда мы смешиваем краски, например, на палитре, бумаге, холсте. Здесь следует четко различать, что цвет и краска – это не одно и то же. Цвет имеет оптическую (физическую) природу, а краска – химическую.

Цветов в природе гораздо больше, чем красок в наборе.

Цвет красок значительно менее насыщен, чем цвет многих предметов. Самая светлая краска (белила) светлее самой темной (черной) краски всего в 25–30 раз. Возникает, казалось бы, неразрешимая проблема – передать в живописи все богатство и разнообразие цветовых отношений природы такими скудными средствами.

Но художники успешно решают эту проблему, используя знания по цветоведению, выбирая определенные тональные и колористические отношения.

В живописи различными красками, в зависимости от их сочетаний, можно передать один и тот же цвет и, наоборот, одной краской – разные цвета.

Интересных эффектов можно достигнуть, если добавить немного черной краски к каждому цвету.

Иногда механическим смешением красок можно достигнуть результатов, похожих на оптическое смешение цветов, но, как правило, они не совпадают.

Яркий пример – смешение всех красок на палитре дает не белый цвет, как в оптическом смешении, а грязно-серый, бурый, коричневый или черный.

### **Оптическое смешение цветов**

Основные цвета в оптическом смешении – красный, зеленый и синий. Если внимательно проследить за тремя лучами прожекторов: красным, синим и зеленым, то можно заметить, что в результате оптического смешения этих лучей получится белый цвет.

Участки экрана, освещенные одновременно синим и зеленым цветами, будут голубыми. При сложении синего и красного излучений на экране получается пурпурный цвет, а при сложении зеленого и красного совершенно неожиданно образуется желтый цвет.

Складывая все три цветных луча, получаем белый цвет. Если в прожекторы установить черно-белые слайды, то можно попытаться их сделать цветными с помощью цветных лучей. Не проделав такого опыта, трудно поверить, что многообразия цветовых оттенков можно достигнуть смешением трех лучей: синего, зеленого и красного.

Конечно, существуют и более сложные приборы для оптического смешения цветов, например телевизор. Каждый день, включая цветной телевизор, вы получаете на экране изображение со многими оттенками цвета, а основано оно на смешении красного, зеленого и синего излучений.

### **Пространственное смешение цветов**

Пространственное смешение цветов получается, если посмотреть на некотором расстоянии на небольшие, касающиеся друг друга цветные пятна. Эти пятна сольются в одно сплошное пятно, которое будет иметь цвет, полученный от смешения цветов мелких участков.

Слияние цветов на расстоянии объясняется светорассеянием, особенностями строения глаза человека и происходит по правилам оптического смешения.

Закономерности пространственного смешения цветов важно учитывать художнику при создании любой картины, поскольку она будет рассматриваться обязательно с некоторого расстояния. Особенно необходимо помнить о получении возможных эффектов смешения цветов в пространстве при выполнении значительных по своим разме-

рам живописных произведений, рассчитанных на восприятие с большого расстояния.

Это свойство цвета прекрасно использовали в своем творчестве художники-импрессионисты, особенно те, которые применяли технику раздельного мазка и писали мелкими цветными пятнами, что даже дало название целому направлению в живописи – **пуантилизму** (от французского слова «пуант» – точка).

При рассматривании картины с определенного расстояния мелкие разноцветные мазки зрительно сливаются и вызывают ощущение единого цвета.

**Располагать краски на палитре следует в строгом порядке. Можно в середине класть белила, а от них располагать по одну сторону теплые цвета, а по другую холодные.** При этом одна группа должна состоять из зелено-синих красок, а другая из оранжево-красных, коричневых и сине-фиолетовых.

Беря краски для смешения, следует иметь в виду не только их цвет и насыщенность, но и фактуру мазка. **Не следует смешивать более трех красок во избежание замутнения смеси**, а также следует учитывать процессы, связанные с химическими взаимодействиями пигментов, вызывающими в некоторых случаях потемнение, выцветание или растрескивание красочного слоя.

В наборах акварельных красок есть также краски, обладающие специфическими особенностями. Они склонны при большом разведении водой к агломерации, когда частицы пигмента связываются (слипаются) между собой, образуя хлопья, и краски теряют способность равномерно наноситься на бумагу. К таким краскам относятся: кадмий красный, ультрамарин и в меньшей степени кобальт синий.

Для уменьшения агломерации рекомендуется для разведения красок применять дистиллированную или дождевую (профильтрованную) воду.

При оптическом – лессировочном нанесении красок последующие слои следует наносить лишь после полного высыхания ранее положенных. Лессировки должны быть очень тонкими, особенно при работе акварелью. Иначе при большой толщине красочного слоя пропадет прозрачность, так как исчезнет просвечиваемость бумаги.

При работе гуашью следует помнить о склонности этой краски к высветлению при высыхании. Она выпускается двух видов – плакатная и художественная. Гуашь плакатная обладает более вязкой пастой и иногда требует разведения водой. Перед нанесением на материал в нее необходимо добавлять 2–3-процентный раствор столярного клея.



При работе гуашью не следует брать краску из банки кистью. Смоченная кисть каждый раз будет брать краску различной густоты, и при высыхании на бумаге могут появиться полосы или пятна. Поэтому гуашь перед работой следует разводить в отдельных чашечках.

**Палитра.** Для гуашевой живописи палитра обязательно должна иметь чистый белый тон. Подбирая на палитре нужный цвет, студент соотносит его с тем, как он будет звучать на белой поверхности бумаги. Темный или цветной тон палитры будет просвечивать через краски и тем самым затруднять подбор цветовых отношений.

В качестве палитры можно использовать белые облицовочные керамические плитки, тарелки, металлические пластинки, покрытые белой эмалью, пластмассовые палитры, имеющиеся в некоторых наборах красок поверхность палитры должна быть гладкой, твердой, чтобы краска не впитывалась в нее.

Часто студенты в качестве палитры используют бумагу. Однако бумага, особенно мягких сортов, для этих целей малопригодна. От воды она быстро размокает, в красочную смесь попадают частички бумаги, клей и химические вещества, затрудняющие выполнение работы и загрязняющие живопись. Главный же недостаток заключается в том, что бумажная палитра забирает самое ценное из красочной смеси – хорошо растворившиеся пигмент и связующее, что составляет основу тонко-слоистой и прочной живописи. Использование бумаги в качестве палитры нежелательно и с точки зрения чистоты в учебных мастерских.

Палитрой может служить тонкое стекло с подложенным под него белым листом бумаги или выкрашенное белой краской с обратной стороны. Такая палитра особенно удобна при пользовании красками из тюбиков, при выполнении большеформатных работ, когда требуется быстрота в выполнении этюда.

Чтобы красочные смеси хорошо ложились и не скатывались с глянцевой поверхности плитки, тарелки, стекла, их можно слегка натереть чесноком или луком.

Если используется гуашь из тюбиков, краски на палитре надо располагать в определенной последовательности. Например, слева могут располагаться черная, синие, зеленые, в центре – оранжевая, красные, коричневые, с правой стороны – желтые, охра. Порядок на палитре и привычка к нему облегчают работу акварелиста – вырабатывается необходимая быстрота владения кистью, красками. Этот навык пригодится и в дальнейшем при работе масляными красками.

## УЧЕБНЫЕ ПОСТАНОВКИ ГУАШЕВОЙ ЖИВОПИСИ

Успехи в учебе живописи гуашевыми красками зависят от умения преподавателя выбрать натуру, организовать постановку, определить доступную цель задания. Одно из условий удачной работы – привлекательность натуры. Эмоциональная сторона играет важнейшую роль в учебе, вызывает творческое отношение к процессу живописи. Скучное задание быстро утомляет, появляется желание у студента поскорее и как попало завершить работу над натюрмортом.

Работая над хорошим натюрмортом, студент получит чувство удовольствия, эмоционального подъема и глубокого удовлетворения.

С самого первого задания на I курсе необходимо требовать от студента цельного живописного видения. Главная задача педагога здесь сводится к правильной «постановке глаза» студента и развитию чувства цвета. Причем цвет не должен рассматриваться абстрактно, оторвано от материальной формы предмета. Необходимо научить студента видеть и понимать, что форма предметов образуется цветом. Учащийся должен овладеть законами цвета и света, уметь изображать трехмерную форму живописными средствами.

Все эти задачи решаются студентами в определенной последовательности, в зависимости от степени его предварительной художественной подготовки.

Наиболее простая постановка – натюрморт.

Учебный натюрморт для живописи гуашевыми или другими красками должен ставиться на активном, сознательном цветовом построении, а не на прозаически плоском, случайном соединении предметов и драпировок.

Предметы, составляющие натюрморт, должны быть ясными и четкими по своей форме, разнообразными по фактуре и цвету.

Постановка натюрморта должна быть также продумана и с композиционной стороны – с точки зрения сочетания форм, величин, освещения и пространства. В каждом натюрморте необходимо выявить главный предмет и цветовой композиционный акцент. Натюрморт должен быть выразительным и простым.

Ставя натюрморт, преподаватель может менять и перемещать предметы, драпировки, освещение до тех пор, пока композиция, цветовое, световое и тональное решение не удовлетворят полностью.

Работая с бытовыми предметами и драпировками (с участием студентов), мы учим их композиции постановки натюрморта. Творческий процесс начинается не только с первых штрихов карандаша или мазков краски, а с задумывания и постановки натюрморта. Специфика учебного натюрморта в том, что он призван поэтапно решать изобра-

зительные задачи от простого к сложному. По мере их нарастания усложняются и натюрморты. Но принцип задания – облегчить студенту передачу объемно-пространственных, цветовых, тональных и композиционных качеств натуры – остается.

Существуют общие правила постановки натюрморта. Предметы в нем должны иметь смысловую связь. Композиционный центр всегда хорошо выражен (обычно он находится на втором плане). Часто учебная постановка организуется по принципу подчинения какой-нибудь геометрической форме (этот способ композиции был известен художникам с древнейших времен, им пользовались многие мастера), чтобы предметы вписывались в треугольник, прямоугольник, квадрат, круг, овал. Композицию можно развернуть по горизонтали, вертикали, по диагонали, причем натюрморт смотрится лучше по возрастающей слева направо – как мы привыкли читать. Зрительное поле человека ограничено некоторой овальной формой, предметы скомпонуются в натюрморте, если войдут в этот овал.

При постановке натюрморта необходимо искать гармонию и уравновешенность масс, внутреннюю связь предметов, драпировок и цвета. При этом надо иметь в виду не только сами вещи, предметы, но и промежутки между ними, и часть окружающего пространства.

Готовых рецептов и формул учебных заданий нет и быть не может. Это целиком зависит от творческой способности художника-педагога, от его чутья и умения гармонично распределить детали предметов, задумать общую колористическую гамму в зависимости от задачи. Учебный натюрморт должен иметь ясный живописный замысел и воспитывать у студента строгий художественный вкус.

На начальном этапе выбираем простые по форме, разнообразные по цвету, материалу, соразмерные друг другу предметы. Что значит соразмерные? Рядом с крупными вещами нельзя ставить очень мелкие. Нужны какие-то промежуточные по величине объекты, которые связывают и уравновешивают эти массы. Натюрморты из двух–трех предметов быта ставятся относительно легко. Основную трудность представляет «построение пространства», которое не должно быть глубоким (обычно трехплановое), ведь в этом случае значительно сложнее передать форму натуры. Созданию впечатления глубины и объема в живописи можно помочь еще на этапе задумывания постановки. Ближе воспринимаются предметы, теплые по цвету, яркие, контрастные, детально проработанные. Холодные, нейтральные и обобщенно прописанные воспринимаются относительно первого плана как уходящие в глубину.

Начинающему живописцу приходится решать целый комплекс изобразительных задач. Он еще не в состоянии уловить тональные

нюансы, у него не развито и цельное видение, поэтому особенно важно, чтобы натюрморт был хорошо и понятно организован.

Первый план требует детальной проработки. Ставим сюда предметы яркие, контрастные, мелкие. Например, ветку рябины, винограда, сливы, грибы на однотонную драпировку без складок или с простыми складками. На втором плане композиционный центр натюрморта – это обычно самый крупный, главный объект и уравновешивающие его предметы средней величины. Лучше если они будут однотонные (локально окрашенные). Предметы эти пишутся широко, более обобщенно, чем первый план. И наконец, фон.

В учебной постановке фон не должен быть активнее предметов. В первых натюрмортах лучше применять нейтральные тона: сероватые, серовато-зеленые, серо-голубые. Они обладают способностью согласовываться с более активными тонами, частично примешиваясь к ярким, и даже безболезненно соединять диссонансы, как черное или темно-серое свинцовое обрамление – рисунок – связывает цветовые контрасты в витраже. Эти свойства нейтральных окрасок широко используются в декоративно-прикладном искусстве. Применение в натюрморте таких драпировок облегчает поиск гармоничной гаммы. Особенность нейтрального фона состоит в том, что на него сильно действуют оттенки предметов натюрморта, и если его написать одним локальным цветом, например серым, то фон будет казаться чужим рядом с предметами.

Мир вещей велик и многообразен, тему натюрморта иногда может подсказать какой-либо заинтересовавший вас предмет. Он и станет главным, понесет нагрузку основного цветового пятна, все остальные детали подчинятся ему.

Гармония различных оттенков, созвучных основному цвету, определяет **колорит натюрморта**. Колористическая гамма может быть заданной и учитываться при подготовке задания.

Выражение «яркая живопись» начинающими рисовать понимается в буквальном смысле. Часто самостоятельно поставленные натюрморты представляют собой собранные воедино, броско раскрашенные вещи, какие только есть в доме. Натюрморт может быть ярким, но должен быть гармоничным, важно развивать чувство меры и хороший вкус.

Велика роль драпировок, служащих не только условным фоном, но и помогающих увязать предметы пластически. Складки и направление драпировок желательно уложить так, чтобы они замыкали изображенное пространство, направляли взгляд зрителя к центру композиции. На начальном этапе обучения для фона и горизонтальной плоскости берите разные по цвету и тону драпировки, сочетая их таким образом, чтобы они помогли «построить пространство» в натюр-

морте. Освещение также важный момент в живописи, идеальным является дневное, но у него есть минус – оно не постоянно. Для учебы все-таки приходится признать лучшим электрическое. Для каждой постановки надо искать наиболее выразительное освещение, чем четче разграничение светотени на поверхности предметов, тем лучше читается форма. Хорошие эффекты дает верхнее и боковое освещение. Свет со стороны зрителя «съедает» объем предметов, а окраска теряет определенность. Светом также моделируется пространство в натюрморте. И, наконец, помните, что свет в живописи – это цвет.

Количество горизонтальной плоскости тоже очень важно. Если вы сядете далеко от натюрморта, горизонтальная плоскость сократится, предметы будут казаться стоящими на одной линии, что затруднит передачу пространства и объема. Из этих же соображений не следует ставить натуру на высокую подставку. Расстояние от рисующего до натюрморта должно быть равно примерно 2–3 величинам постановки.

Удачно пишутся предметы с гладкой поверхностью, хорошо принимающей рефлексы окружающей среды, но избегайте слишком бликующей керамики, живопись такой поверхности требует опыта и цельного видения формы. Трудны в изображении вещи из пластмассы и матовые неглазурованные, их сложно вписать в среду натюрморта из-за слабо видимых рефлексов.

Задание будет неудачным, если поставить высокий предмет и низкий плоский, например, блюдо. Кусок фона, заключенный между ними, начинающий художник не напишет так, чтобы он органично вошел в натюрморт. Живопись фона составляет существенную трудность. Так, неплохо сделанный фон может «вытянуть» дурно написанный предмет. И наоборот, ошибочно решенный губит всю работу. Трудно писать светлое, прозрачное стекло. Чтобы облегчить себе задачу, можно сосуд наполнить подкрашенной водой.

Хороши в натюрморте свежие овощи и фрукты, ветки и листья, но они не могут стоять долго, поэтому пишутся быстро, в два–три сеанса. Тыквы и кабачки, если они не поранены, могут, служить натурой всю зиму. Хорошо сохраняются гранаты, кукуруза, подсолнухи.

Последующее усложнение задач в работе над натюрмортом должно идти не за счет количества предметов и драпировок, а за счет усложнения цветовых пространственных задач.

Первое задание для I курса необходимо ограничить в задачах. Натюрморт лучше ставить несложный – из двух–трех предметов и драпировки в качестве фона. Цвет последнего вместе с освещением должен помогать выявить объемную цветовую форму предметов.

В начале работы над каждым заданием по живописи следует сделать небольшой подготовительный набросок в цвете (15–20 см). Цель этого наброска – найти композиционное решение и определить

наиболее приемлемый формат листа, в котором решается эта задача, в связи с местом, откуда учащийся пишет.

В этом наброске учащийся решает основные цветовые отношения, на которых построен натюрморт. Детализация в таком наброске совершенно не нужна. Этот предварительный цветовой набросок помогает студенту ознакомиться с «палитрой» постановки.

Ведение этюда рекомендуется начинать с наиболее ясного в цветовом отношении куска и с той части, где «цветовая завязка» наиболее богата. Но это не значит, что при прокладке цвета надо смотреть только на это место. В процессе работы необходимо, чтобы учащийся все время сравнивал и проверял цветовое отношение во всех частях. Выше указывалось, что построение объемной материальной формы должно решаться цветом. Поэтому рекомендуется находить цвета предметов в полутоне, а в свету и в тени – блики и рефлексы.

Таким образом, основным видом учебной работы по живописи гуашевыми красками является этюд с натуры, в процессе выполнения которого студент получает комплекс профессиональных навыков. Здесь не только приобретаются основы живописной грамоты, но и развивается живописное видение, художественный вкус, повышается общая профессиональная культура студента. В этом большое воспитательное значение этюда.

Работа над этюдом начинается с выбора и организации постановки модели. Успех выполнения этюда во многом зависит от того, каким образом поставлена модель, насколько удачно задумана постановка. Подчеркивая одно и приглушая другое, педагог выявляет ту или иную форму модели. От характера постановки во многом зависит содержание художественного образа. Именно в этом коренятся основы воспитательной роли постановки.

Большую роль в успешной работе над этюдом играет предварительный короткий этюд небольшого размера. В нем должно быть найдено общее композиционно-цветовое решение, а также определен формат холста. В быстром и маленьком этюде легче найти композицию, чем на большом холсте. Кроме того, первое обычно наиболее яркое и свежее цветовое ощущение от модели точнее и острее передает ее общий колористический строй. В дальнейшем, когда при длительной работе острота и свежесть первого впечатления притупляются, предварительный цветовой набросок может служить ориентиром в течение всего процесса выполнения этюда.

Очень важным этапом в работе над этюдом является предварительный рисунок. Существует несколько способов рисунка под живопись. Но не все они являются методически правильными и приемлемыми в учебной практике. Предварительный рисунок на бумаге с по-

следующим механическим перенесением его на холст нежелателен, потому что лишает студента свободы в дальнейшей работе цветом.

Для младших курсов в качестве наиболее доступного и простого приема следует рекомендовать рисунок на холсте углем. Этот мягкий, податливый, легко стирающийся материал позволяет вносить значительные изменения для уточнения рисунка.

На старших курсах необходимо прививать навык предварительного рисунка на холсте кистью. Такой рисунок выполняется в одном тоне, который выбирается в соответствии с общим колоритом постановки.

В рисунке должно быть найдено основное расположение форм с учетом их освещения. При этом следует избегать подробной моделировки формы, так как излишняя прорисовка сковывает студента. Боязнь же нарушить предварительный рисунок приводит к тому, что живопись, по существу, превращается в робкую раскраску. Таким образом, рисунок на холсте как углем, так и кистью должен быть точным, но без подробной детализации.

Говоря о рисунке, следует отметить, что некоторые студенты рисуют контурной линией одного напряжения. Такой рисунок исключает пространство и не учитывает освещения. Все это будет мешать при переходе к живописи.

Очень важно, чтобы первая прописка была сделана не приблизительно, а по возможности более близко к натуре и в полную силу. Это сразу создаст прочную основу для дальнейших цветовых поисков. Впрочем, начинать можно работу и «от куска», без предварительной прописки. Но это возможно лишь при наличии достаточного опыта в работе и при определенной склонности студента именно к такому методу ведения этюда.

Педагогическая практика подсказывает, что начинать надо с самого темного, остальные отношения находить в соответствии с этим самым темным пятном на холсте. В этом случае живописное решение этюда будет более светлым. Если же начинать писать со светлого, то этюд неизбежно будет более темным. Нахождение самого темного пятна на чистом холсте уже создает как бы два полюса, одним из которых является это пятно, а другим – белый холст; остальные тона будут промежуточными между контрастом темного и светлого.

При работе в цвете особое значение имеет организация палитры, целесообразный отбор красок, необходимых для выполнения данной постановки. Беспорядочное и неумелое пользование красками, одновременное смешение многих цветов ведет к потере свежести и сочности живописи, к загрязнению и потускнению цвета.

Обычно учебный этюд выполняется методом «а-ля прима». Студент пишет по сырому слою краски. Неумелое ведение этюда приводит к тому, что в результате постоянных переписок холст забивается, живопись при этом жухнет, цвет тускнеет. Бережное отношение к холсту должно непременно сопутствовать работе над этюдом.

Особая сложность обучения живописи гуашью заключается в сочетании профессионально-художественных задач с чисто техническими задачами, к которым относится технология живописи. Технология лучше всего познается на практике, в процессе выполнения этюда. Важнейшими условиями правильной технологии является не только хороший грунт холста или текстуры бумаги, но и умение последовательно просушивать отдельные участки гуашевой живописи, знание законов смешения красок.

Часто, написав какой-либо кусок довольно близко к натуре, студент уже боится его трогать, хотя все окружение взято неверно. В конце концов, он вынужден переписывать бесконечное количество раз целый ряд кусков. Боязнь жертвовать частным ради достижения общих, более верных отношений, а также многократные переписки – все это результат отсутствия целостного видения, без которого работа над этюдом превращается в раскраску отдельных форм, не объединенных единым живописным целым – цветовой гармонией. Целое видение, чувство цветовой среды – все это воспитывается в течение всего процесса работы студента над учебными этюдами. Требовательное отношение к работе каждого студента со стороны преподавателя – необходимое условие для развития живописной культуры учащихся.

Когда корпусная прописка, лепка формы цветом в основном закончена, наступает момент завершения этюда. Если весь процесс работы над этюдом велся методически правильно, то завершение его не требует особых усилий, так как логически вытекает из этого процесса. Собственно завершение этюда заключается в подчинении деталей общему живописному целому, в окончательной проверке цветовой гармонии. В процессе завершения этюда могут быть рекомендованы жидкие прописки лессировочного характера.

Предлагаемый метод ведения учебного этюда не является единственно правильным. Существуют и другие способы работы над этюдом. Но задачи профессионального обучения и воспитания художника в высшей художественной школе требуют наличия четкой и ясной методической системы.



## ЗНАЧЕНИЕ ОСВЕЩЕНИЯ В НАТЮРМОРТЕ

**Натюрморт** (от фр. *nature morte*) – один из жанров изобразительного искусства. Он оформился как самостоятельный в XVII веке. До этого картины, изображавшие неодушевленные предметы, принято было называть *stillben* (от гол. *stilleeven* – неподвижная натура). Но все эти названия условны. Ведь натюрморт – не только грамотно написанные художником предметы с их материальностью и фактурой. Составленный по законам композиции, натюрморт отражает эпоху, мир, чувства тех, кто жил среди изображенных вещей.

Искусство натюрморта имеет свою прекрасную и давнюю историю. Натюрморт вводит нас в мир, окружающий художника, дает возможность оглянуться на несколько веков назад, сопережить вместе с мастером особо любимые им мотивы.

Условия освещения избирали художники различных эпох и направлений для того, чтобы композиции натюрморта становились интереснее, предметы либо рельефнее и материальнее лепились цветом, либо растворялись в дымке пасмурного дня. Выбор освещения зависит от задач, стоящих перед живописцем. Натюрморты пишут при освещении (рассеянном и направленном) в разных условиях: в мастерской, жилой комнате, на открытом воздухе, в тени и на солнце. Восприятие натюрморта сильно меняется в зависимости от этих условий. Поэтому художники стремятся найти такое освещение, при котором идея натюрморта выявлялась бы четче. Надо не только красиво поставить натюрморт, подобрать предметы, драпировки, удачно осветить. Главное – суметь передать на холсте поэзию, красоту, образное начало постановки.

Свет, как и цвет в живописи, – важный элемент композиции. С его помощью художник организует восприятие зрителя. Свет помогает выделить в постановке основное – композиционный центр, а тень, производное от света, наоборот, поглощает второстепенное, уменьшает напряженность красок, очертаний предметов.

А именно, писать любой натюрморт рекомендуем с самых густых темных мест. Это не позволяет влезть в белесость. Колорит будет насыщенный, густой. Свет и воздух будут пронизывать палитру художника, очищают краски, заставляют их звучать.

Искусственное освещение. Трудно переоценить его значение в раскрытии пластических и идейных особенностей композиции натюрморта.

П. Кончаловский, великолепный мастер натюрморта, увлекался задачами фактурной проработки изображаемых предметов, будь то

цветы, фрукты или охотничьи трофеи. Какое же освещение наиболее благоприятно для решения таких задач? Конечно, дневное, рассеянное, спокойное. Оно позволяет наилучшим образом передать физические свойства природы.

Следует отметить, что в зависимости от изменений силы освещения иначе выглядят не только светлота предметов натюрморта, но и их цвет. При пониженном освещении уменьшается насыщенность цвета предметов. В помещении мастерской, по мере удаления от окна, цвета предметов блекнут, становятся более темными и менее насыщенными по цвету. Контрастно освещенные дневным светом места соседствуют с глубокими темными тенями. Цветовое многообразие в природе подчинено цветовому состоянию освещенности.

Под состоянием в реалистической живописи подразумевают общую тоновую и цветовую окрашенность природы, соответствующую определенному часу дня или определенному времени года, погоде. Натюрморты, написанные в силу разнообразного освещения, должны отличаться друг от друга так же, как отличаются состояния освещенности природы утром и вечером в природе, в солнечный и серый дни.

Если присмотреться к многочисленным студенческим натюрмортам, написанным при естественном и искусственном освещении, можно заметить, что там, где постановка натюрморта освещена больше, сильнее, краски получаем светлее и интенсивнее по сравнению со слабым, пасмурным, дневным освещением. Все это результат выдержанности художником общего тонового и цветового состояния, определяемого силой освещения.

Таким образом, при передаче общего тонового и цветового состояния самое светлое и самое интенсивное по цвету пятно в природе не всегда надо брать на холсте самой светлой и самой яркой краской. Для выдержанности пропорциональных природе тоновых и цветовых отношений необходимо прежде всего решить, в какой гамме красок следует строить пропорциональные отношения – в более светлой или более темной и в каких пределах интенсивности цвета. Передача общей освещенности (общего тона) важна в живописи натюрморта, интерьера, головы и фигуры человека. В связи с этим при решении данной задачи необходимо применить светлотный камертон, то есть определить в этюде, каким будет наиболее светлое и наиболее темное пятно в окраске предметов, – это обуславливает особенности дальнейшего построения цветового строя.

Кроме силы общего освещения, от которой зависит общее тоновое и цветовое состояние природы, следует иметь в виду еще объединяющее влияние, которое оказывает на все предметы и объекты спектральный

состав освещения, то есть цвет освещения. Именно он всегда входит составной частью во все краски природы, природы. Вечернее искусственное освещение придает, например, обстановке мастерской желто-оранжевый оттенок. Утром в природе преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером – желто-оранжевые, в пасмурный день – нейтральные серебристые. При слабом свете луны преобладают серо-голубые или серозеленые цвета. Как бы ни были разнообразны цветовые качества натюрморта, цвет освещения всегда присутствует на всех его частях и деталях и все краски подчиняют ему. Создается цветовое единство и гармония, преобладание гамм холодных или теплых цветов. Это закономерное единство в многообразии красок природы служит основой для создания гармоничного колорита реалистического этюда натюрморта.

Итак, цветовое единство и гармония красок во всех случаях обусловлены спектральным составом источника основного или отраженного света. Поэтому, работая с натуры, живописец должен не только строить общие цветовые отношения в определенном тоновом и цветовом масштабе, но и следить за колористической соподчиненностью: нельзя наносить цвета на бумагу или холст произвольно, брать «знаемые» предметные цвета, не поняв то общее между ними, что делает их единым, родственным. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя натюрморта. Знаменательно, что колорит в реалистической живописи – это взаимосвязь всех цветовых элементов изображения, его цветовой строй. Главная его особенность – богатство и согласованность цветов, соответствующих самой натуре, передающих в единстве, со светотенью предметные и пространственные качества и состояние освещенности изображаемого момента. Колорит этюда или картины определяется: **1) богатством и разнообразием цветных рефлексов при лепке объемной формы и передаче пространства; 2) выдержанностью пропорциональных натуре основных цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности; 3) передачей влияния цвета освещения, который объединяет цвета природы, делает их соподчиненными и родственными.**

Таким образом, освещение в композиции натюрморта очень важно для раскрытия не только его содержания, но и облика каждого предмета, всего произведения в целом.

## ЦВЕТОВОЙ КОНТРАСТ

**Контраст** (фр. *contraste* – резкое различие, противоположность) – в специальном значении противопоставление и взаимное усиление двух соотносящихся свойств, качеств, особенностей как одно из важных художественных средств изобразительного искусства.

Цвет предмета постоянно меняется в зависимости от условий, в которых он находится. Огромную роль в этом играет освещение. Если свет на предмете холодный, его тень кажется теплой и наоборот.

**Контраст** – 1) резкое различие, противоположность двух величин: размера, цвета (светлого–темного, теплого–холодного, насыщенного и нейтрального по цвету), движения и т.д.; 2) контраст светлотный и хроматический – явление, при котором воспринимаемое различие значительно больше чем его физическая основа. Контраст по светлоте применяют художники, подчеркивая в изображении разную тональность предметов. Расположенные светлые объекты рядом с темными усиливают контрастность и звучность цветов, достигают выразительности формы. На светлом фоне цвет предмета кажется более темным, на темном – более светлым. Светлотный контраст более четко проявляется на границе темной и светлой поверхностей. Хроматический контраст – изменение цветового тона и насыщенности под влиянием других окружающих их цветов (одновременный контраст) или под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся (последовательный контраст). Примеры: зеленый рядом с красным увеличивает свою насыщенность. Серый цвет на красном фоне приобретает зеленоватый оттенок. Хроматический контраст проявляется сильнее, когда взаимодействующие цвета приблизительно равны по светлоте.

На черном серое кажется более светлым, а на белом – более темным. Такое явление называется **светлотным контрастом** или контрастом по светлоте.

Цвет предметов мы воспринимаем в зависимости от окружающего фона. Белая скатерть покажется голубой, если на нее положить оранжевые апельсины, и розовой, если на ней окажутся зеленые яблоки. Это происходит потому, что цвет фона приобретает оттенок дополнительного цвета по отношению к цвету предмета и становится холодным, а рядом с синим и зеленым – теплым.

Явление цветового контраста заключается в том, что цвет изменяется под влиянием цветов, предварительно наблюдавшихся.

Дополнительные цвета в соседстве друг с другом становятся ярче и насыщеннее. Это же происходит и с основными цветами. Например, красный помидор будет выглядеть еще краснее рядом с зеленью петрушки, а фиолетовый баклажан рядом с желтой репой.

Контраст синих и красных – это прообраз контраста холодных и теплых. Он лежит в основе колорита многих произведений европейской живописи и создает драматическое напряжение в картинах Тициана, Пуссена, Рубенса, А. Иванова.

Контраст как противопоставление цветов в картине есть основной прием художественного мышления вообще, утверждает Н. Волков, известный русский художник и ученый.

В окружающей нас действительности воздействия одного цвета на другой более сложны, чем в рассмотренных примерах, но знание основных контрастов – **по светлоте и цвету** – помогает художнику лучше увидеть эти взаимоотношения цветов в действительности и использовать полученные знания в практической работе. Применение светлотного и цветового контрастов повышает возможности изобразительных средств. Обычно говорят о цветовом и светотеневом контрасте как средстве моделировки объемной формы или пространственных отношений; на деле разновидности контраста – важнейшее специальное средство в композиционной практике реалистического искусства. Он служит средством выявления существенного, подчеркивает отдельные характерные свойства и особенности, способствует экспрессивности и пластичности целого (например, сопоставление характеристики царя и царевича в картине И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван»). От умелого применения контрастов зависит воздействующая сила многих композиционных средств и приемов.

При контакте двух красок, лежащих на «цветовом круге» друг против друга, взаимно усиливается их насыщенность. Так, красный квадрат на зеленом фоне кажется нам гораздо насыщеннее того, что лежит на оранжевом, родственном красному, хотя в действительности хроматические качества обоих квадратов совершенно одинаковы.

Бесцветная, или ахроматическая, плоскость приобретает оттенок цвета, контрастный фон, окружающему эту плоскость.

При сопоставлении контрастных цветов, расположенных в цветовом круге недалеко друг от друга, наш глаз стремится как бы изменить оттенок, приблизив его к контрастному. Так, зеленый квадрат на синем фоне воспринимается с оранжево-желтым оттенком, а желтый на красном – с зеленоватым.

Зная эти закономерности цветового контраста, можно успешнее решать вопросы цветовой гармонии и колорита. Ведь в природе краски гармонично объединяются благодаря таким факторам, которые художник не в состоянии использовать в своей работе. Прежде всего, это влияние единого источника освещения: солнца, луны, рассеянного света из окна или электрической лампы. Зачастую мы не замечаем такого влияния: лист бумаги кажется нам одинаково белым и при заходящем солнце, и при «холодном» свете пасмурного дня, так как давно

знаем, что бумага белая. Однако на самом деле источник освещения окрашивает все, на что падают его лучи, объединяя однородной окраской окружающую среду.

Влияет на краски природы и воздушная перспектива. На близком расстоянии в живописной группе осенних деревьев можно различить множество цветов – от холодно-голубых до горяче-оранжевых. Но если отойти от рощи на километр, все это многоцветье погаснет, а останется довольно равномерной окраски цветное пятно.

Наконец, краски природы гармонизируют с помощью взаимных рефлексов. Обратите внимание на человека, одетого в оранжевую рубашку: стоит упасть на нее солнечному лучу, как шея и подбородок окрасятся в оранжевый цвет благодаря рефлексу от рубашки.

Одна из наиболее распространенных ошибок начинающих живописцев заключается в попытках пассивно перенести краски изображаемых предметов на бумагу или холст. Они последовательно рассматривают отдельные элементы природы, вне связи друг с другом. Потом так же последовательно переносят их на холст, забывая при этом, что на его плоскости нельзя использовать все возможности источника освещения, воздушной перспективы, взаимных рефлексов, что на картине обособленно не воспринимается ни один оттенок. Одна и та же краска при перемене граничащих с ней цветов изменяет в нашем представлении свои хроматические, то есть цветные, качества.

Если вы занимаетесь живописью с преподавателем, то, вероятно, не раз слышали от него: «Здесь возьми теплее, там – холоднее». «Тепло-холодные отношения», или «температура цвета», – явление, с которым вы будете достаточно часто встречаться. Поэтому стоит разобрататься в его природе, прямо связанной с цветовым контрастом.

Например, оба квадрата окрашены одной желтой краской, но на синем фоне она кажется «теплее», чем на красном. Все здесь зависит от взаимодействия цветов. Красный несколько «теплее», чем желтый, синий – «холоднее»: в зависимости от «температуры» фона меняется и воспринимаемая «температура» желтой краски. Вы сами можете провести подобные эксперименты с другими цветами.

Стоит сходить в музей или картинную галерею либо взять альбом с хорошими репродукциями. Рассматривая картины, обратите внимание на то, что одна и та же краска в зависимости от окружения может становиться то «теплой», то «холодной».

Примером использования «тепло-холодных» отношений может быть пейзаж И. Левитана «Март». Весьма ощутимый «тепло-холодный» контраст возникает здесь благодаря сопоставлению оттенков желтого и красного (кроны деревьев) и зелено-синего (небо). Именно эти цветные сочетания помогли художнику воссоздать столь неповторимый характер освещения природы.

Поскольку «температура» цветового пятна зависит от фона, «температура цвета» – понятие весьма относительное. Правда, некоторые цвета мы считаем постоянно «теплыми» (красный, оранжевый) или «холодными» (голубой, синий). Такие представления объясняются традиционными ассоциациями: красный напоминает нам цвет огня, оранжевый – солнце, голубой – лед и т.д. Однако вы могли убедиться, что это не всегда точно. Оранжевый на фоне синего будет восприниматься «теплым», даже «горячим», а синий и голубой, соприкасаясь с оранжевым, покажутся нам еще более «холодными». Но совсем иначе мы воспринимаем тот же оранжевый в окружении, допустим, красного цвета: он станет заметно «холоднее», чем был на фоне голубого. Следовательно, живописцу и в данном случае приходится опираться на закономерности восприятия цвета на плоскости, нередко отличающиеся от восприятия цвета в натуре.

#### ***Цветовой контраст и насыщенность соприкасающихся пятен***

С наибольшей эффективностью сопоставляются не слишком яркие, а несколько ослабленные в насыщенности цвета, поскольку звучность очень яркого цвета является слишком сильным раздражителем и заметно утомляет наше восприятие.

***Соответствие соприкасающихся цветовых пятен по светлоте*** существенно влияет на эффективность цветового контраста: чем ближе светлота цветовых пятен, тем ощутимее воздействие цветового контраста.

## **ЛОКАЛЬНЫЙ ЦВЕТ**

**Локальный цвет** (от фр. Local – местный) – термин живописной практики, означающий цвет, характерный для окраски самого предмета. В зависимости от многочисленных (и, прежде всего, световых) условий видимая глазом окраска изменяется до бесконечности, однако в строгом соответствии с самой предметной окраской. Умение правдиво передать локальный цвет через закономерные его изменения – важное требование в практике реалистической живописи.

Локальным цветом многие живописцы называют также передачу предметной окраски почти однородным цветовым пятном, которое варьируется по светосиле, но лишено важнейших цветовых оттенков, соответствующих условиям освещения в натуре.

Понятие «Локальный цвет» впервые введено Леонардо да Винчи в «Книге живописи». Применение локального цвета характерно для изобразительного искусства средневековья, Раннего Возрождения и классицизма.

Знаменательно то, что локальный цвет был отвергнут импрессионизмом, но вновь используется многими направлениями живописи XX века (например, экспрессионизмом, кубизмом и др.)

Все окружающие нас предметы имеют не только форму, но и цвет. Мы легко определяем: яблоко – красное, чашка – белая, скатерть – голубая, стены – розовые и т.д.

Локальный цвет предмета – это те чистые, несмешанные, непреломленные тона, которые в нашем представлении связаны с определенными предметами, как их объективные, неизменные свойства.

Локальный цвет предмета может быть однотонным, но может состоять и из разных оттенков.

Например, основной цвет роз белый или красный, но в каждой цветке можно насчитать несколько оттенков локального цвета.

При рисовании с натуры, по памяти надо передавать характерные особенности локального цвета предметов, его изменения на свету, в полутени и тени.

Под влиянием света, воздуха, объединения с другими цветами один и тот же локальный цвет приобретает совершенно различный тон в тени и на свету.

При солнечном освещении цвет самих предметов виден лучше всего в местах, где располагаются полутени. Локальный цвет предметов виден хуже там, где на нем лежит полная тень. Он высветляется и обесцвечивается на ярком свету.

Художники, показывая нам красоту предметов, точно определяют изменения локального цвета на свету и в тени.

Как только вы освоите теорию и практику использования основных, составных и дополнительных цветов, вы сможете легко передавать локальный цвет предмета, его оттенки на свету и в тени. В тени, отбрасываемой предметом или находящейся на нем самом, всегда будет присутствовать цвет, являющийся дополнительным к цвету самого предмета. Например, в тени красного яблока обязательно будет присутствовать зеленый цвет, как дополнительный к красному. Кроме этого, в каждой тени присутствуют тон, чуть темнее цвета самого предмета, и синий тон.

Не следует забывать, что на локальный цвет предмета воздействует его окружение. Когда рядом с желтым яблоком окажется зеленая драпировка, то на нем появится цветной рефлекс, то есть собственная тень яблока обязательно приобретает оттенок зеленого цвета.

Таким образом, локальный цвет – 1) цвет, характерный для данного предмета (его окраска) и не претерпевший никаких изменений. В действительности так не бывает. Предметный цвет постоянно несколько изменяется под воздействием силы и цвета освещения, окружающей среды, пространственного удаления и называется он уже не локальным,



а **обусловленным**; 2) иногда под локальным цветом подразумеваются не предметный цвет, а однородное пятно обусловленного цвета, взятого в основных отношениях к соседним цветам, без выявления мозаики цветных рефлексов, без нюансировки этих основных пятен.

Если вы подберете красками определенный колер и наложите его на предмет и если этот цвет совпадает, то это и есть подобранный вами цвет – локальный цвет предмета. Береза – белая. Зелень – зеленая. Локальный цвет предмета не изменяется ни на освещенной части предмета, ни на теневой, ни в солнечный день, ни в серый. Локальный цвет присутствует в большинстве работ народного творчества, где художник берет его и переносит на холст или дерево и более темными красками передает форму предметов, нанося тени. Иногда бликами усиливает объем предметов. Такой прием использовался в древней живописи, в наших иконах, он есть и во многих произведениях классики.

Все цвета в природе видны живописно верно только во взаимосвязи друг с другом. Нельзя определить цвет березы, не видя его в окружении зелени. Эти цвета становятся другими, не такими, какими мы видим каждый в отдельности. Художник должен все цвета воспринимать одновременно. Опыт многих педагогов часто фиксировался в высказываемых ими афоризмах, которые, конечно, можно было понять, только зная их взгляды на искусство. О том, что когда пишешь или рисуешь, надо каждое место видеть в окружении и «не упираться глазом в ту точку, которую пишешь или рисуешь».

Цвета теней в природе, по отношению к цветам в освещенных частях предметов, имеют тенденцию к похолоданию, а не потеплению. Только такие цвета, как зеленый, синий, не могут перейти в еще более холодные. Как часто на старинных картинах по темному – то коричневому, то серому, то почти черному – горят густые синие или зеленые цвета драпировок!

И теперь самое главное – чем больше света попадает на предмет, тем цветнее, а не только светлее. Та часть предмета, которая получает больше света, имеет больше цвета, чем меньше – меньше цвета.

В тени – нет цвета.

Это не значит, что теневые места надо писать, не видя многообразия оттенков – одной краской. Все живописцы строили свои работы именно так. Неживописный подход – когда в работах, чем больше света – тем светлее, и только.

Светлые места надо не выбелять, а «выцветлять». И вновь, что тот или иной метод или способ видения вовсе не определяет качество произведения в целом. Есть великие художники, работавшие по тем или иным принципам. Эти законы и принципы разные: одни основаны на цвете, живописи, а другие – на форме и рисунке.

Много мастеров, у которых эти два принципа не четко выражены, переплетены, где присутствуют и тот, и другой принципы.

Живописный подход – это Тициан, у нас в России – А. Иванов (и то не все произведения), В. Суриков, из современных мастеров – П. Кончаловский, А. Лентулов, М. Сарьян.

У начинающих рисовать обычно какое-нибудь качество опережает другое: одни явно лучше пишут красками, как говорят, лучше чувствуют цвет, другие чувствуют меньше цвет, больше – рисунок. Никогда не надо преждевременно принимать это за изначальное, конечное свойство. Проявление того или иного качества в начале занятий живописью не всегда природного свойства, а часто зависит от случая. Либо впервые увиденные в жизни образцы повлияли, либо творческие индивидуальности педагогов.

Поэтому надо давать возможность раскрываться способностям и живописца, и рисовальщика. Предопределить в начале пути, что же заложено в начинающем – живописец или нет, трудно. Сегодня один начинает, казалось, как живописец, а глядь, через много лет – он убежденный график, или наоборот, вначале не блещет живописью, но со временем оставляет далеко позади тех, кто считался живописцем.

Перед началом живописи, конечно, надо внимательно нарисовать то, что собираешься писать, натюрморт, голову человека или пейзаж.

Главное в рисунке – взять верно размеры предметов, их пропорции относительно друг друга. Писать можно на любых холстах – белых, тонированных. Рисунок, подготовленный для живописи углем или карандашом, надо закрепить или повторить по нему красками, как вам удобнее. К. Юон, автор знаменитой картины «Мартовский снег», советовал начинать работу с самых темных мест и постепенно приближаться к самому светлому. Светлые места еще не записанного белого холста при этом все время дают камертон высоты светлого. Работа, начатая с темных мест, по словам К. Юона, обеспечивала ее звучность, предохраняла от возможной вялости живописи и ее тональной неконтрастности. К. Юона устраивало такое ведение работы, так как он не страдал живописной недостаточностью.

Отрадно то, что многие художники-профессионалы советуют начинать писать гуашевыми или масляными красками с освещенных частей предметов и затем переходить к теневым их частям.

Прописывать сперва все освещенные части предметов, подбирая смеси красок как можно ближе к тому, что вы видите, и при этом внимательно сравнивать все освещенные места, как они звучат по отношению друг к другу – как можно ближе к тому, что вам кажется по цвету и тону. Чтобы сплав их, назовем его цветотонем, максимально приближался к тому, что видите перед собой.

Уточнив отношения цветов освещенных частей предметов, надо начинать переходить к темным частям, все время помня, что цвет предмета больше всего там, где он получает больше света, а тени уже как бы потеряли цвет и приобрели темноту, глубину тона. Прописывая тени, следите, чтобы тональный разрыв между светом и тенью был близок к тому, что есть в натуре. И все время надо сравнивать цвета теней и все цвета освещенных частей, все надо держать одновременно в сравнении.

После того как вы по белому холсту пропишете освещенные места предметов, они будут казаться грязными пятнами. Не обращайтесь внимания на это, когда к ним присоедините тона теневых частей – верность отношений восстановится, и света не будут казаться грязью. Со временем, приобретая опыт, первые прописки по белому холсту уже не будут беспокоить.

В тот момент, когда прописываете теневые части, надо чувствовать, будто вы краской вдавливаете пространство вглубь, а когда прописываете света, нельзя себе позволять ощущения, что вы своими мазками по холсту как бы вытягиваете из холста светлые места.

## КОЛОРИТ

**Колорит** (фр. *coloris*, от лат. *color* – краска, цвет) – в живописи: характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности.

Колорит служит одним из важнейших средств эстетически эмоциональной выразительности, компонентом художественного образа. Колорит раскрывает нам красочное богатство мира. Он помогает художнику передать настроение картины или этюда: колорит может быть **спокойным, радостным, тревожным, грустным** и др.

Колорит связан с содержанием и общим замыслом произведения, с эпохой, стилем, индивидуальностью мастера. Исторически сложились две колористические тенденции. **Первая** связана с применением системы более или менее ограниченных количественно локальных цветов, а часто и с символическим значением цвета (например, в средневековом искусстве). Для **второй** характерны стремление к полной передаче цветовой картины мира, пространства и света, использования тона, валёра и рефлекса.

Существенную роль играет в живописи объединение цветов. Обычно объединяются между собой те цвета, которые равны по светлоте и которые близки друг другу по цветовому тону.

Когда цвета тонально объединены между собой, то замечается их качественное изменение, проявляющееся в особой их звучности. Цвет, который выпадает из общей тональности, не согласован с ней, кажется чуждым, разрушает целостность живописного произведения.

Художественное полотно строится на взаимосвязи всех цветов живописного произведения, то есть когда ни одно цветовое пятно нельзя изменить по яркости или насыщенности, увеличить или уменьшить по размерам без ущерба для целостности произведения.

Таким образом, гармоничное сочетание, взаимосвязь, тональное объединение различных цветов в картине называется **колоритом**.

Следует отметить, что живопись старых мастеров позволяет проследить развитие колорита в основных этапах. Понятие колорита начинает складываться в конце XV века, достигает расцвета в эпоху барокко, обостряется в творчестве английского живописца Констебля и особенно у импрессионистов.

Знаменательно то, что Джон Констебл, отказавшись от условностей, свойственных пейзажной живописи XVIII века, обратился к непосредственному наблюдению природы и первым в истории европейского пейзажа стал писать пейзажи полностью с натуры. Свои картины, простые по мотивам, естественные и величественные по композиции, полные ощущения гармоничного единства и материальности природы, он создавал на основе исполненных на открытом воздухе этюдов, смелыми беспокойными мазками воссоздавал свежесть и живую динамику красок, градации света, состояние световоздушной среды. Демократическое по направленности, новаторское искусство Констебля, предвосхитившее пленэрные искания европейской живописи 2-й половины XIX века, не получило признания в Великобритании. Его колоритные работы были впервые оценены во Франции и оказали влияние на сложение французского реалистического пейзажа 1830–1840-х годов.

В XV веке краски на полотнах итальянских, французских, немецких художников существовали как бы независимо друг от друга. В своих работах художники как бы расцветчивают предметы, фигуры героев не сливаются с окружающим пространством в одно целое, а предстают яркими пятнами на неопределенном серовато-буром фоне.

Первые перемены в колорите появляются в конце XV века. В это время краски стали накладываться не по отдельности, а сливаться в полутона, плавные переходы цвета. Цвет и форма сливаются в одно целое, краска становится неотделимой от света и пространства.

Заметим, что пленэрная живопись сложилась в результате работы художников на открытом воздухе (а не в мастерской), на основе непосредственного изучения природы в условиях естественного осве-

щения, с целью возможно более полного воспроизведения ее реального облика.

Если в XVI веке цвет в живописи означает жизнь вообще, то далее он все более конкретизируется. Появляются новые оттенки у итальянского живописца Караваджо – томаты-красный, оливково-зеленый, коричнево-желтый, васильково-синий, а также у испанского художника Веласкеса – неуловимые переходы вокруг черного, серого, белого, розового. Голландский живописец Рембрандт ограничивает свою палитру темными тонами, в основном золотисто-коричневая гамма и цвет в его картинах приобретает новые свойства – одухотворенность и загадочность.

Живописцы Возрождения, например Тициан, используют цвет как форму проявления жизни природы. В эпоху барокко цвет является в большей степени элементом живописной фантазии, выполняющей прежде всего эстетические функции.

Живопись старых мастеров была построена на изысканных красочных переходах, смешанных тонах, сложных технических приемах. Они использовали сильные тоновые и цветовые контрасты. Чтобы получить желаемый цветовой тон, старые мастера часто использовали прием лессировки.

В XVIII веке эта эстетическая игра с краской становится еще более изысканной, сложной и виртуозной. Художники используют тончайшие нюансы одного цвета для лица, волос и одежды. На первый план выступают цвета – белый, светло-желтый, кофейно-коричневый.

Для XIX века характерна борьба различных тенденций, противоречие между цветом и формой. В это время цвет служит главным образом для оптических экспериментов.

Живописцы XIX века, особенно импрессионисты, научились воссоздавать солнечное сияние, выделяя светлое на светлом. Они перешли к применению чистых красок, используя эффекты оптического смешения цветов, больше внимания уделяя цветовым контрастам.

У Матисса, Гогена, Ван Гога – ясные контуры и полнозвучные, большие пятна красок. Матисс обрел свою палитру в царстве локальных красок. Он изобрел способ рисовать не красками, а вырезать из бумаги необходимое цветовое пятно и размещать его на плоскости без предварительного рисунка. Наклейки из бумаги Матисса составляют единое целое по цвету, их легко превратить в гобелены, рисунок на ткани, книжные украшения.

Цвет на картинах Гогена выполняет роль не столько изобразительную, сколько декоративную, символическую – можно увидеть красный песок, розовых лошадей, синие деревья.

Картины Ван Гога построены на контрастных сочетаниях цветов, но здесь краски являются уже не декоративным, а психологическим фактором, передают настроение.

Глубокое чувство колорита присуще выдающимся русским художникам-колористам (И. Репин, В. Суриков, К. Коровин, М. Врубель, Ф. Малявин, В. Борисов-Мусатов и др.).

Примером яркого выражения колорита в живописи могут служить работы И. Репина, который писал в теплом золотисто-желто-красном колорите. Традиционный колорит В. Сурикова состоял из голубовато-синих, холодных цветов. В серо-серебристом колорите написаны многие произведения В. Серова, а М. Врубель предпочитал серо-голубые цвета. Многие картины Ф. Малявина отличаются огненно-красным колоритом.

Часто колорит является основным средством в передаче национальных особенностей, природы, быта, людей. В этом случае говорят о «национальном колорите». Примером являются произведения М. Сарьяна. Нередко о колорите художника свидетельствует его палитра.

Искусство живописи – искусство цветовых и световых отношений. Отметим, что, изображая действительность красками, необходимо учитывать влияние цветов друг на друга, то есть писать **цветовыми отношениями**.

Важно, что правильно найденные в картине цветовые отношения помогают видеть красоту действительности и красоту самого произведения.

В декоративной работе художники также заботятся о гармоничном соотношении цветов, причем реальные цвета предметов могут быть изменены на символические. Колористическое единство всех элементов орнаментов достигается с помощью цветовых контрастов или нюансов.

Подбирая цветовые отношения в декоративной работе, учитывается размер частей рисунка, их ритмическое расположение, назначение вещи и материал, из которого она сделана.

В дизайне большое внимание уделяется тому, чтобы цвет был взаимосвязан с формой и назначением предмета, придавал ему яркость, нарядность.

Главное достоинство колорита – богатство и согласованность цветов, соответствующих самой природе, передающих в единстве со светотенью предметные свойства и состояние освещенности изображаемого момента. Колорит этюда определяется: 1) выдержанностью пропорциональных натуре цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности; 2) богатством и разнообразием взаимных рефлексов; 3) контрастным взаимодействием теплых и холодных оттенков; 4) передачей влияния цвета освещения, ко-

торый объединяет цвета природы, делает их соподчиненными и родственными. Эмоциональный опыт людей, динамика их чувств, настроение связаны как с мажорными, так и с минорными колористическими состояниями природы, ее эмоциональными качествами.

Правдиво отражая состояние реальных условий освещенности, колорит картины воздействует на чувство зрителя, создает настроение, вызывает соответствующие переживания.

## О ПОЛЬЗЕ УЧЕБНОГО КОПИРОВАНИЯ

**Копия** (от лат. copia – множество) – художественное произведение, повторяющее другое произведение и исполненное самим автором либо другим художником. Копия (если она не используется в целях подделки) может отличаться от оригинала по технике и размерам, но, в отличие от **реплики**, должна точно воспроизводить манеру и композицию оригинала. **Реплика** (фр. Replique) – в области изобразительного искусства: авторская копия художественного произведения, отличающаяся от оригинала размерами. Как и **повторение**, реплика может видоизменять второстепенные детали оригинала.

Профессиональная подготовка студентов художественно-графического факультета должна осуществляться не только через подготовку основным предметам: рисунок, живопись (постановки только с натуры), а и заниматься копированием с произведений великих художников.

Изучение наследия старых мастеров посредством копирования их работ применялось с давних времен.

В конце XIV века Ченнино Ченнини советовал начинающему художнику: «Постоянно трудись и наслаждайся, срисовывая лучшие произведения, какие ты сможешь найти, сделанные рукою великих мастеров».

Этот метод, применявшийся в эпоху раннего Возрождения, стал традиционным. Дюрер еще в юности копировал гравюру Мантеньи. В Лувре, Эрмитаже, других музеях хранятся рисунки Рубенса с работ Микеланджело, Рафаэля, Джулио Романо, Перуджино, Караваджо, Андреа дель Сарто, Гирландайо, Леонардо да Винчи, Корреджо.

В этих копиях – то законченных, то в виде беглых зарисовок – Рубенс изучает античность, Возрождение, штудировать тело – его строение и движение, драпировки в связи с движением. Большое количество копий с картин и рисунков оставили Эдуард Мане, Дега, Ренуар.

В наследии мастеров прошлого таятся непреходящие ценности. Энгр в 87 лет перерисовывал гравюру с Джотто и на вопрос, зачем он это делает, ответил: «Затем, чтобы учиться».

В России копирование было введено сразу после создания в XVIII веке Академии художеств. Здесь гравюры, живопись, рисунки копировались строго по продуманной системе. Ничем не отличался в этом отношении и последующий XIX век. Например, К. Брюллов в продолжение академического курса написал несколько копий с известного портрета «Папы Иннокентия» Веласкеса, раз семь скопировал этюд Веласкеса, представляющий монаха с книгой, и раз двадцать – голову старика с оригинала того же мастера.

Существует мнение, что К. Брюллов не решился бы писать такой огромный холст, как «Последний день Помпеи», если бы не сделал до этого копии «Афинской школы» Рафаэля. Из русских художников много копировали также и Венецианов (он сам говорил, что посвятил этому около двенадцати лет), А. Иванов, И. Репин, В. Серов и другие. Интересны воспоминания А. Остроумовой-Лебедевой: «В первый же год вступления в Академию я начала копировать в Эрмитаже. Большая дерзость с моей стороны... Постепенно развиваясь, я поняла всю трудность, все совершенство эрмитажных образцов. И чем больше училась, тем труднее казалось достигнуть совершенства... Я стремилась написать ее (девушку с метлой Рембрандта), представляя себе, как писал Рембрандт. Я думала, глядя на лицо девочки: сначала он писал все это, потом положил сверх этого такие-то мазки, а когда они подсохли, еще следующие. Представляя себе движение кисти Рембрандта, когда он делал то или это, я подражала ему в этих движениях. Труднее всего было передать фон Рембрандта – что-то совсем неуловимое».

Слова «кто умеет копировать, тот умеет и рисовать» приписывают Микеланджело. Копирование требует таланта, выдержки, дисциплины, повышенного интереса, любви к оригиналу. В старой Академии художеств педагоги при учебном копировании советовали ученику быть «активным», и если есть возможность улучшить что-то в оригинале – улучшай! Этот подход заставлял ученика работать вдумчиво, исключая холодное дублирование оригинала, развивал не только глаз и руку, но и творческие способности.

Через копирование происходит как бы процесс приобщения к подлинному искусству и познанию самого себя как художника. «Не перед прекрасным видом говорят себе: я стану художником, а перед картиной», – сказал Ренуар. Что он имел в виду? Можно это изречение растолковать так: даже самый прекрасный пейзаж прекрасен для всех, но только художник способен «остановить» прекрасное мгновение. Возможность обучения этому таинству и составляет суть профессионального мастерства, освоения художественного опыта предшествующих поколений.

Изучение творчества и техники старых мастеров расширяет художественный кругозор, культуру, воспитывает вкус, знакомит с раз-



нообразными школами рисунка и живописи обогащает знанием художественно-технических средств. Огромную пользу может принести копирование в развитии композиционного мышления. Посмотрите, с какой ясностью цели Павел Дмитриевич Корин делал акварельные зарисовки известных шедевров Микеланджело, Рафаэля, Тинторетто, Тициана. А как скрупулезно Александр Андреевич Иванов, собирая этюды для грандиозной картины «Явление Христа народу», изучает великое наследие художественной культуры прошлого!

Старые мастера с особой чуткостью относились к материалам рисунка и живописи, этому у них можно учиться. Они глубоко понимали свойства бумаги, угля, сангины, графита, чернил, туши, акварели – умело их соединяя в одном произведении. Обдуманно выбранные материалы и приемы помогали лучше выразить творческий замысел.

Копирование должно быть целенаправленным, осознанным. Объектами здесь могут служить если не оригиналы, которым всегда следует отдавать предпочтение, то, во всяком случае, наиболее качественные репродукции – факсимиле. Фотографии с рисунков, как бы ни были они хороши, никогда не передают полностью оригинала.

Известно, например, что виртуозные рисунки Гольбейна Ханса, немецкого живописца и графика эпохи Возрождения при репродуцировании теряют многие качества. Их тонкое мастерство, неповторимая красота, выразительность плохо воспроизводятся в печати.

Если в школе, училище, студии на занятиях по рисунку и живописи учащиеся изучают голову, то желательно, чтобы копировались произведения, где наилучшим образом проработана голова. Надо обратить внимание на выбор материала и техники исполнения, анатомическую грамотность, тоновое и светотеневое решение.

В зависимости от характера учебных постановок могут меняться и сюжеты копирования. На старших курсах для тех, кто освоил начальные азы изобразительной грамоты, подбор объектов следует делать более свободным. Здесь вполне допустимы рисунки для копирования в сложных и комбинированных техниках: уголь, сангина, перо, акварель чистая и в сочетании с карандашом, углем. В подборе оригиналов необходима консультация преподавателя.

Одна из форм приобщения к творчеству мастеров – беседа педагога в мастерской, библиотеке, музее. Реальную помощь в этом могут оказать интересно настроенные лекционные и семинарские занятия по истории искусств.

Копирование и изучение студентами художественной классики необходимо всячески стимулировать. Наиболее удачные копии отбираются в методический фонд, устраиваются выставки, их обсуждения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. – М., 1989.
2. Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М., 1965.
3. Волков Ю.А. Работа над живописными этюдами. – М., 1984.
4. Гренберг Ю.И. Технология живописи. – М., 1982.
5. Ивенс Р.М. Введение в теорию цвета. – М., 1964.
6. Иогансон Б.В. О живописи. – М., 1960.
7. Одноралов Н.В. Материалы, инструменты и оборудование в изобразительном искусстве. – М., 1983.
8. Паррамон Х.М. Основы живописи. – М., 1994.
9. Популярная художественная энциклопедия / гл. ред. В.М. Полевой. – М., 1986. – Кн. 1, 2.
10. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство: учебник для учащихся 5–8 кл. Основы живописи. – Обнинск, 1996.
11. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита. – М., 1980.
12. Унковский А.А. Гуашь и темпера. – М., 1968.
13. Унковский А.А. Цвет в живописи. – М., 1983.
14. Шорохов Е.В. Композиция. – М., 1986.
15. Энциклопедический словарь юного художника. – М., 1983.
16. Юный художник. Журнал.
17. Яшухин А.П. Живопись. – М., 1985.

Репозиторий ВГУ