

Г.В.Беда

# ЖИВОПИСЬ

*и ее изобразительные средства*

ДОПУЩЕНО  
МИНИСТЕРСТВОМ ПРОСВЕЩЕНИЯ СССР  
В КАЧЕСТВЕ  
УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ  
ДЛЯ СТУДЕНТОВ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ  
ФАКУЛЬТЕТОВ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИНСТИТУТОВ

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1977

75  
Б38

Б  $\frac{60602-702}{103(03)-77}$  75-77

© Издательство «Просвещение», 1977 г.

## ВВЕДЕНИЕ

Изучение всякой учебной дисциплины должно опираться на теорию. Это требование нашло свое воплощение в программе каждого предмета вузовского цикла.

В программах по живописи для средних и высших художественно-педагогических учебных заведений отражена основная задача обучения: «Вооружить студентов твердыми теоретическими знаниями и практическими навыками реалистической живописи». На овладение живописью на художественно-графическом факультете педвуза отведено много учебных часов как на дневных, так и на вечерних, а также на заочных отделениях. В настоящее время выпущено ряд пособий для студентов<sup>1</sup>.

Глубокие знания по живописи и практические навыки позволят преподавателю обучить школьников основам изобразительной грамоты, воспитать понимание произведений выдающихся художников и эмоциональное восприятие их.

В общеобразовательной школе элементарные начала живописи изучаются не в качестве специального предмета, а прежде всего для развития вкуса и простейших технических навыков, необходимых людям самых различных профессий.

Внимательный анализ современной научно-методической и искусствоведческой литературы заставляет признать все же не совсем удовлетворительным положение с разработкой теоретических основ живописи. Конечно, кардинальные положения теории реалистической живописи, заложенные в трудах таких выдающихся деятелей русской дореволюционной и советской художественной школы, как П. Чистяков, Д. Кардовский, Н. Крымов, Б. Иогансон, Н. Волков, В. Ванслов и других, не потеряли своего актуального значения и по сей день<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Ростовцев Н. П. Академический рисунок. Курс лекций. М., 1973; Смирнов Г. Б. Живопись. М., 1975; «Рисунок». Под редакцией А. М. Серова. М., 1975.

<sup>2</sup> Немало ценного в теорию и методику живописи внесли профессора Ленинградского художественного института им. И. Е. Репина И. А. Сереб-

И тем по менее приходится констатировать, что многие важные вопросы теории живописи разработаны пока явно недостаточно.

«В нашей художественной школе, — пишет профессор живописи Д. К. Мочальский, — не преподается теория живописи, мы плохо ее знаем сами. Для учеников многое остается тайной»<sup>1</sup>.

Пожалуй, ни в одном виде искусства так по-разному не понимается терминология, как в области живописи и рисунка.

Если опросить десять искусствоведов (или художников), что они понимают под словом «форма», «живописность», «пластичность», «тон», то мы наверняка услышим весьма разные определения: форма — пластический объем, форма — совокупность изобразительных средств, форма как особый способ отражения жизни, форма как признак стиля и т. д. «А можно гарантировать, — спрашивает П. Н. Волков, — что, например, слово „тон“ и слово „цвет“ и слово „валер“ даже у одного художника в различных его высказываниях обозначает одно и то же»<sup>2</sup>.

Слово «пластичность» употребляется у нас в самых различных значениях и в применении к очень разнообразным явлениям в совершенно различных областях, соглашается с ним О. Бескип.

Очень часто возникают споры вокруг понятий реализма, соотношения формы и содержания, признаков народности и национальности искусства. Самые запутанные объяснения существуют о том, что такое колорит или цветовая гармония.

Не до конца решенными в искусствоведческой и методической литературе остаются вопросы, связанные с определением цветовых отношений и так называемой «постановкой глаза» художника, с его профессиональным «умением видеть». О том, как по-разному понимаются эти вопросы, имеющие непосредственное отношение к практике живописного мастерства, можно судить путем нижеследующего сопоставления различных высказываний. Приведем определения тона, тоновых и цветовых отношений, имеющиеся в многочисленной методической литературе.

1. Изображение природы красками, выявление на плоскости объемной формы, ее материальности, положения в трехмерном пространстве и так называемого колористического состояния — все это художник передает на холсте или бумаге пропорционально натуре, фиксируя тоновые и цветовые отношения. На эту основу живописного мастерства совершенно справедливо указывали многие выдающиеся художники и педагоги. Так, В. Бакшесв подчеркивал: «Нам, художникам-живописцам, надо постоянно помнить, не забывать только одно слово — отношение: 1) отно-

---

рляный, Д. К. Мочальский, Г. С. Угаров, А. А. Деблер, А. Д. Зайцев, В. Д. Орешников (см. тематические сборники «Вопросы художественного образования», издаваемые этим институтом).

<sup>1</sup> Мочальский Д. К. Вопросы художественного образования, вып. XII. Л., 1974, с. 17.

<sup>2</sup> Волков Н. П. Цвет в живописи. М., 1965, с. 7.

шение одного цвета к другому; 2) отношение одной части к другой (пропорции) и 3) отношение света и тени. Не проводить ни одной линии, не класть ни одного мазка без сравнения, без отношения... И когда вы будете так работать, таким методом, все время сравнивая, то увидите, как быстро и верно будет развиваться у вас зрительное восприятие»<sup>1</sup>.

Профессиональный художник должен мыслить и работать цветовыми и тоновыми отношениями. Не прибегая к методу сравнения, нельзя писать с натуры, ибо цвет предмета меняется в зависимости от условий освещения, от состояния окружающей среды. К этим выводам художники-реалисты пришли очень давно. Тем не менее невозможно найти достаточно обоснованного теоретического исследования этих вопросов. В понятие тона, сущности тоновых и цветовых отношений даже многоопытные художники-педагоги вкладывают различное содержание: «Тон выражается, во-первых, контрастом света — от максимума света к максимуму тени, т. е. градациями светотени; во-вторых, светосилой, т. е. выдержанностью силы света для поверхностей, находящихся в условиях равенства светосилы». Эти определения принадлежат Д. Кардовскому. Ему же принадлежит следующая формулировка: «Свет и тень — это расположение света на форме, а тон — это сила, так сказать, характер этого света»<sup>2</sup>.

У К. Ф. Юона можно найти такое определение тона: «Тон есть переданный живописью сложный результат наблюдений над рядом сторон и качеств предметов или явлений природы, как, например, над материалом, из которого предмет сделан, одновременно с освещающим предмет светом и его окраской в окружающих его условиях пространства. Итоговый результат всех этих наблюдений образует его суммарный тон»<sup>3</sup>.

«Тон — физическая характеристика силы света, — пишет А. Дейнека. — Тон в рисунке зависит от количества и качества света, то есть от освещенности поверхности предмета и источника света... В живописи тон имеет еще другие значения: этим словом обозначаются холодные и теплые тона, единая сила тона в разных цветах (красках), градации различных оттенков тона, локальный тон»<sup>4</sup>.

Одни художники словом «тон» именуют преобладающую гамму красок («Картина написана в золотистом тоне»). Другие под тональностью понимают сравнительную силу света и теней, изолируя, таким образом, светосилу от цвета. Поэтому зачастую трудно понять, идет ли речь о тоне, присущем натуре в момент ее наблюдения, или же о тональности живописи, свойственной тому или иному мастеру.

<sup>1</sup> Бакшеев В. Н. Воспоминания. М., 1963, с. 103.

<sup>2</sup> Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания, статья, письма. М., 1960, с. 260, 271.

<sup>3</sup> Юон К. Ф. Об искусстве, т. I. М., 1959, с. 112.

<sup>4</sup> Дейнека А. Учитесь рисовать. М., 1961, с. 14.

На вопрос: «Что такое реалистическая живопись?» — Крымов отвечал: «Живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала». И далее: «Тонем я называю степень светлоты цвета. Верное видение тона более важно для художника, чем видение цвета, потому что ошибка в тоне дает неверный цвет... Несомненно, что в реалистической живописи тон играет главную, определяющую роль».

Такая категоричность вызвала решительное возражение со стороны Б. Иогансона. В ходе этой полемики о значении тона и цвета в живописи оба художника высказали немало правильных соображений. Если Н. Крымов задачу живописи сводит к определению тоновых отношений по степени светлоты цвета, а цветовым отношениям по насыщенности отводит второстепенную роль, то Иогансон утверждает столь же категорично, что «только верно взятые цветовые созвучия выражают жизнь». При этом он ссылается на мнение Константина Коровина, блестящего колориста русской живописи, который «терпеть не мог слова „тон” и который говорил, что тон получается в результате верно взятых цветовых отношений». По мнению Б. Иогансона, глаз колориста, вооруженного определенным методом, раскрывает живописность природы, а глаз художника-тоновика зацепляет ее однобоко, передает ее рисунком и приблизительной подкраской<sup>1</sup>.

Дискуссионные статьи Н. Крымова и Б. Иогансона вызвали в свое время оживленные споры среди художников, не исчерпавшиеся и по сей день, так как четких формулировок этих основных понятий нет и сегодня.

Мы привели лишь несколько толкований тоновых и цветовых отношений в живописи. При желании количество примеров можно умножить. В учебно-методических пособиях тоже, к сожалению, нет ясности в этих вопросах. К примеру, автор учебного пособия по натюрморту А. Сергеев отношения в живописи понимает как «равновесие между теплыми и холодными оттенками»<sup>2</sup>, а Д. Осипов уверяет, что «в живописи отношения строятся на контрастах, противопоставлениях одних цветов другим»<sup>3</sup>.

Близкая точка зрения высказана и в многотомном учебном пособии «Школа изобразительного искусства»: «Колорит живописи основан на физических законах оптики. Каждому тону и заключающемуся в нем оттенку цвета соответствует дополнительный тон. Так, например, зеленому тону дополнительный — красный, оранжевому — синий, желтому — фиолетовый. Сопоставленные рядом, они, подобно положительному и отрицательному заряду

<sup>1</sup> Полемика между Б. Иогансоном и Н. Крымовым, происходившая на страницах газеты «Советское искусство» в июне 1939 года, подробно освещена в книгах: Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 85—90 и Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания. М., 1960, с. 16—20.

<sup>2</sup> Сергеев А. Учебный натюрморт. М., 1955, с. 32.

<sup>3</sup> Осипов Д. М. Основы изобразительного искусства. М., 1962, с. 37.

электричества, выигрывают в своей напряженной звучности. Желтый цвет обязательно на белом рождает лиловые тени, красный — зеленые, оранжевый — синие»<sup>1</sup>.

В этом пособии построение цветового строя картины трактуется, как в учебнике цветоведения, где речь идет о спектре, о дополнительных парах теплых и холодных цветов и др.

2. Известно, что построение реалистического живописного изображения достигается через верно переданные тоновые и цветовые отношения. Как часто говорят художники, чтобы работать цветовыми отношениями, надо «поставить глаз» на так называемое целостное восприятие натуры.

Необходимость «специального видения» в практике живописца бесспорна. Однако и по этому вопросу в методической литературе можно встретить не совсем точные объяснения. Вот что, например, пишет автор учебного пособия по рисунку А. Барщ: «Задача постановки глаза складывается из ряда частных задач, из воспитания ряда специфических свойств, необходимых художнику для „видения“ натуры. Видеть форму в пространстве — это значит прежде всего видеть ее в трех измерениях»<sup>2</sup>.

Г. Шегаль утверждает, что «умение видеть» и «постановка глаза» необходимы для художественного восприятия глубокой жизненной правды, переживаний человека, неуловимых и тонких состояний природы»<sup>3</sup>.

В широко распространенном руководстве по рисунку и живописи говорится, что «„умение видеть“ или „постановка глаза“ нужны художнику, чтобы замечать в натуре пластические качества: объемную форму, строение, цвет, светотень, фактурные качества и пространство, а также находить в окружающем значительное и красивое»<sup>4</sup>.

Во многих изданиях по изобразительному искусству «постановка зрения у художника, как у певца постановка голоса», отождествляется с понятием «как смотреть и что видеть», то есть профессиональное путается с мировоззренческим.

3. Примерно ту же неопределенность и разнохарактерность суждений можно встретить в литературе и по вопросу о колорите в живописи.

Уже начиная с эпохи Возрождения многие художники и теоретики живописи пытались научно обосновать непреложные законы колористической гармонии. В этих поисках они опирались не только на опыт искусства живописи, но и на достижения современной им физики, оптики, цветоведения, физиологии и психологии зрительных восприятий. В области теории гармонических сочетаний цветов работали, начиная с Ньютона, и физики. Они

<sup>1</sup> Школа изобразительного искусства, вып. I. М., 1960, с. 10.

<sup>2</sup> Барщ А. Рисунок в средней художественной школе. М., 1957, с. 6.

<sup>3</sup> Шегаль Г. Колорит в живописи. Заметки художника. М., 1957, с. 14.

<sup>4</sup> Рисунок и живопись. Руководство для самодеятельных художников. М., 1961, с. 8, 9.

выводили своего рода каноны цветовых гармоний, в основу которых были положены пары или триады дополнительных цветов. Научные труды Шеврееля, интересовавшие еще Делакура, Маквелле, Руде и других, позволили во второй половине XIX века художникам-импрессионистам разработать и практически реализовать метод пространственного (оптического) смещения цветов. Этот метод, несомненно, расширивший диапазон живописи и обогативший ее арсенал, был доведен до логического завершения художниками-импрессионистами Сера и Синьяком, получивший название метода пуантелизма или дивизионизма. Эти художники пытались строить цветовую гармонию с помощью спектрального круга, включающего четыре основных цвета (синий, красный, желтый, зеленый и слова синий) с промежуточными формами.

Историческое развитие живописи, и прежде всего эволюция реалистической живописи в конце XIX — начале XX века, убедительно доказало, что эти интересные, но во многом умозрительные и оторванные от живой практики построения цветового строя никак не могут претендовать на окончательное «научное» решение этой сложнейшей проблемы живописного мастерства. В конце концов многие импрессионисты (например, К. Писсарро<sup>1</sup>) сами пришли к тому же выводу. Разумеется, это не означает отказа от «сотрудничества» теории живописи с точными и естественными науками. Видимо, ответы на возникающие вопросы следует искать прежде всего в богатейшем творческом наследии и живой практике мировой и отечественной реалистической живописи.

То бесспорное и общепризнанное обстоятельство, что колорит, цвет в живописи являются носителями эмоционального начала, позволяет многим искусствоведам и художникам злоупотреблять такими обиходными выражениями, как «жизнерадостный», «мрачный», «богатый», «тонкий» и т. п. колорит. Очевидно, они отражают какие-то объективные качества, заложенные в самом произведении, но, поскольку каждый вкладывает в эти понятия свои субъективные ощущения, они в значительной мере теряют научную определенность и точность.

Эмоциональное качество цвета, специфика его чисто физиологического воздействия на наши органы чувств наталкивают многих искусствоведов и теоретиков на далеко идущие аналогии живописи с музыкой<sup>2</sup>. Подобные аналогии, затушевывающие весьма существенные отличия между этими видами искусства, выглядят часто весьма эффектно и впечатляюще для неподготовленного читателя, по серьезному профессиональному художнику мало что дают. Никто не будет отрицать эстетическую ценность цвета в живописи, его психологическое воздействие на зрителя. Вне сомнения находятся такие понятия, как чувство, вкус, интуиция

<sup>1</sup> См.: Ревалд Д. История импрессионизма. М.—Л., 1952, с. 360.

<sup>2</sup> См., например: Назимова И. Живопись. Минск, 1962, с. 18; Ковтун Е. Как смотреть картину. Л., 1970, с. 28, 30; Несдошвиля Г. Беседы о живописи. М., 1959, с. 63.

художника, играющие важную роль в колористическом построении. Вопрос в той роли, которая отводится этим факторам, никак не могущим замечать необходимость в стройной, научно и методически обоснованной теории живописной грамоты.

Нельзя забывать об опасности, которой чревато чрезмерное преувеличение роли интуиции в искусстве и самодовлеющего значения цвета как такового. Яркий пример тому — формалистическое «искусство» абстракционистов, начисто лишивших цвет его содержательной функции и тем самым разрушивших структуру художественного образа в живописи.

Творческая практика выдающихся художников прошлого и наших современников свидетельствует, что история колористического строя, воплощенного в этюде или картине, безраздельно связана с чувственным зрительным восприятием видимых форм и их цветовых качеств, испытавших на себе сумму влияния окружающей природы. Как поэзия неотделима от смысла слов, точно так же выразительность цвета в живописи неотрывна от того предмета, объекта или явления, которым она принадлежит. Именно этим единством и обеспечивается в конечном счете эстетическая выразительность и сила эмоционального воздействия колорита в реалистической живописи.

Великий немецкий поэт, естествоиспытатель и мыслитель Гёте писал в «Учении о цветах»: «...я понял, наконец, что к цветам, как физическим явлениям, нужно подходить прежде всего со стороны природы, если хочешь изучить их в интересах искусства»<sup>1</sup>.

Эту же мысль высказал и В. Суриков, побывавший в 1883 году в Германии, Италии и Франции. В письме своему учителю П. Чистякову он подробно излагает впечатления от знакомства с искусством великих мастеров живописи в подлинниках: «Видевши теперь массу картин, я пришел к тому заключению, что только колорит вечное, неизменное наслаждение может доставлять, если он непосредственно, горячо передан с природы. В этой тайне меня особенно убеждают старые итальянские и испанские мастера»<sup>2</sup>.

\* \* \*

Неразработанность вопросов теории является причиной многих отрицательных явлений в содержании и общей методической направленности преподавания живописи. Главное из них заключается в слабой теоретической подготовке, которую получают студенты в стенах художественных учебных заведений.

На протяжении многих лет мы проводили опрос выпускников художественных и художественно-педагогических учебных заве-

<sup>1</sup> Цит. по кп.: Лихтенштадт В. Л. Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение. М., 1920, с. 285.

<sup>2</sup> Цит. по кп.: Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 133.

дений Москвы, Ленинграда, Харькова и других городов. На вопросы о том, как они представляют себе такие основные элементы реалистической живописи, как цветовые отношения, целостность видения, колорит, теплохолодность и т. п., мы очень часто получали весьма неточные, путаные, а иногда и неверные ответы. Особенно противоречивые суждения приходилось слышать по поводу эмоционального и эстетического воздействия цвета в картине. Многие художники, кроме «мне нравится» — «мне не нравится», не могли привести других аргументов для объяснения роли цвета в изображении.

Неустойчивость, нечеткость терминологии в области живописи особенно остро чувствуют художники-педагоги, которые вынуждены вести занятия по живописи, руководствуясь недостаточно разработанной методикой и в значительной мере собственным вкусом.

Недостаточность знаний в области теории живописи приводит ко многим отрицательным явлениям в творческой практике художников, особенно молодых, только выходящих на дорогу самостоятельного творчества. Не обладая глубокой теоретической подготовкой, некоторые из них склоняются порой ко всякого рода упрощенным и облегченным цветовым решениям картины, обедненному условному колориту, плоскостным приемам построения формы. Сложный, богатый материальный цвет такие художники подменяют сырой раскраской.

Несомненно, что постановка преподавания живописи как учебного предмета с научно разработанным теоретическим содержанием имеет решающее значение для художественного образования, для устранения препятствий повышения профессионального уровня молодых художников, для дальнейшего совершенствования всей советской художественной школы.

Стремясь ликвидировать указанные выше пробелы в теоретической подготовке студентов, автор настоящего пособия основное внимание уделяет теоретическому обоснованию правил живописи. В пособии сделана попытка систематизированно и последовательно изложить теорию живописной грамоты.

В первой главе пособия излагается методологическое обоснование содержания и форм выражения искусства живописи. Во второй главе приводятся в систему основные вопросы теории живописного мастерства. Большое внимание при этом уделяется научному обоснованию и определению таких вопросов теории живописной грамоты, как цвет, закон тоновых и цветовых отношений, понятие о колорите, метод одновременного сравнения, композиционная целостность изображения. Кроме изложения теории, по основным ее вопросам в этой главе предлагаются практические упражнения для прочного усвоения необходимых профессиональных навыков.

В третьей главе даются методические рекомендации для организации полноценного учебного процесса по курсу живописи.

ЕДИНСТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ  
И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ — ОСНОВА РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ  
ЖИВОПИСИ



1. РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

**Е**динственным источником вдохновения для художника-живописца является жизненная реальность. Творческое отношение к действительности, глубокое и пылкое познание ее закономерностей развивает в художнике эстетическую способность.

Величайший художник эпохи Возрождения Леонардо да Винчи называл живопись «закопшой дочерью природы». Французский живописец Жан Франсуа Милле был убежден, что искусство начинает оскудевать с того момента, когда художники перестают непосредственно опираться на впечатления, идущие от природы. Того же мнения придерживался замечательный русский художник-педагог П. Чистяков, утверждавший, что живая действительность дает живописи бесконечное множество сюжетов и тем. «Черпать же из себя, из своего духа, не обращаясь к реальной природе, есть или застой, или падение». Далее он развивает эту мысль так: «Законы, на которых стоят все изящные искусства, всегда были, есть и будут одни и те же. Потому что они лежат в самой сущности природы, откуда избранный, любящий свое дело художник их черпает, постоянно стараясь изучить, понять их и подчинить по возможности своей воле и создать что-либо новое, изящное. В этом познании, изучении и создании для него все — и горе, и мука, и, наконец, удовольствие от удовлетворения честно исполненным трудом... Общество, рассматривая подобный честный талантливый труд, тоже наслаждается»<sup>1</sup>.

Явления жизни, воплощенные в живописи, не могут быть своим прямым, зеркальным повторением. Природа, жизнь, реальные события, окружающие нас предметы, с одной стороны, и художественный образ, составляющий основу искусства — с другой, — это не одно и то же. Если посмотреть на отражение в зеркале какого-

---

<sup>1</sup> Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 303, 304.

либо пейзажа, мы не получим художественного образа, ибо зеркало в любом случае «отражает все противопоставленные ему предметы, не обладая знанием их» (Леонардо да Винчи).

В произведении живописи отображается и действительность, и внутренний мир художника. Оно представляет собой единство объективного и субъективного содержания. В этом единстве, в методе наблюдения и эстетического познания действительности находит свое отражение общественная, гражданская позиция художника, его умение через внешнюю форму (и только через нее) познать внутреннее содержание, сущность предметов и явлений в их причинной связи и обусловленности. В любом произведении искусства непременно сказывается скрытое присутствие художника, его отношение к тому, что он сознательно избрал в качестве объекта, достойного быть изображенным и представленным на суд зрителя.

Художник-реалист всегда стремится найти наиболее выразительное решение избранного им сюжета, или мотива, обдумывает композицию. В процессе поисков ее оптимального варианта он мобилизует зрительную память, неоднократно обращается к первоисточнику — к реальным конкретным формам, к тем свойствам предметов и явлений, которые дали импульс возникновению художественного образа.

Таким образом, художник-реалист создает не копию видимого, не протокольную опись всех деталей, а показывает характерные признаки и свойства, индивидуальные особенности изображаемого объекта.

Огюст Роден завещал молодым художникам: «Будьте правдивы, молодые люди. Это не значит — будьте банально точными. Скрупулезная точность — это точность фотографии и муляжа. Но искусство возникает лишь там, где есть внутренняя правда. Пусть все ваши краски, все ваши формы служат выражению чувств... Никаких кривляний, никакого притворства! Больше простоты и естественности!.. Искусство — это высочайшая миссия человека, работа мысли, ищущей понимания мира и делающей этот мир понятным»<sup>1</sup>.

Подлинное произведение искусства создается в том случае, если художник выделяет в исследуемом им явлении особо важные моменты, суммирует свои знания о них, выражает свое отношение к ним. Картина приобретает еще большую художественно-познавательную ценность, если она содержит материалы для последующих размышлений о той ситуации, в которой оказались герои образительного повествования.

Цель творческого процесса — от рождения замысла до завершения картины — обратить внимание людей на то значительное, что ускользает от нас в обыденной жизни, в потоке повседневных впечатлений.

---

<sup>1</sup> Роден О. Сборник статей о творчестве. Общая ред. и предисл. И. М. Шмидта. М., 1960, с. 14, 15, 123.

чатлений. Если же сама идея, воплощаемая в живописи, не глубока, не обогащает духовный мир человека, не побуждает его к раздумьям, художник не сумеет привлечь внимание зрителей к своему творению.

Сила эмоционального воздействия живописи определяется не только содержанием, но и формой его выражения. Причем понятие *форма* мы рассматриваем как совокупность, организующий синтез всех изобразительных средств: рисунка, светотени, колорита, композиции.

Художник-реалист демонстрирует результат своего изучения природы через убедительный показ конкретного явления, обобщенного в художественном образе, в котором воссоздано сливаются черты, свойственные многим аналогичным явлениям, и черты индивидуальные, выделяющие данное явление из всеобщего ряда. Конкретность, узнаваемость предмета, изображаемого средствами станковой живописи, исключает отвлекающие сочетания красок, линейных ритмов или ничего не выражающих светотепловых пятен. Эмоциональность колорита меньше всего зависит от воздействия цвета самого по себе, вне предметной связи. Художественная выразительность колорита держится на отражении колористических качеств предметных форм, окружающей свето-воздушной среды. Цвет, рисунок, ритм и другие формальные элементы живописи становятся художественно выразительными лишь в том случае, если они направлены на создание зрительно достоверного образа предмета.

Живопись — это сфера зрительных восприятий и возникающих на их основе эмоций. Но работа глаза, как известно, неразрывно связана с деятельностью разума, с психическим процессом в целом. Образные представления и ассоциации складываются на основе предметных зрительных ощущений. Впечатления от окружающей жизни, от природы постоянно содержатся в нашей памяти и ассоциативно возникают каждый раз, когда мы воспринимаем достоверное, реалистическое изображение. Именно этот наш жизненный опыт, эти впечатления художник имеет в виду, прислушивается к ним и исходит из них в своем творчестве.

Эстетическое освоение любой картины начинается с ее осмотра. Первоначальные зрительные ощущения от очертаний фигур, состояния освещения трансформируются в конкретный облик предмета. К восприятию живописи подключается память и воображение, способность человека домысливать то, о чем художник сказал обобщенно, иногда намеком. Эта способность позволяет нам по изображенному моменту представить предшествующие и последующие, опираясь на знания и жизненный опыт.

Рассматривая картину, человек раздумывает над ней. Возникает цепь умозаключений и чувств: радости, печали, негодования. Отраженные в живописи реальные свойства и качества внешнего мира рождают созвучные чувства и переживания. Эстетическое удовлетворение, таким образом, порождается чувствами, вызван-

ными ассоциативно. И чем больше ассоциаций вызывает художественный образ, тем сильнее эстетическое удовлетворение зрителя, тем активнее его реакция на произведения искусства.

Именно благодаря тому что люди с раннего возраста накапливают зрительные впечатления и связанные с ними представления и переживания, появляется возможность возникновения ассоциативных мыслей и чувств при восприятии живописного изображения. Если зритель узнает состояние природы, которое он уже видел, пережил, он особенно живо чувствует то, что хотел сказать художник. С другой стороны, ассоциативная возбудимость прямо зависит от эмоциональной выразительности произведения, созданного живописными средствами. Таким образом, возникают прямые и обратные связи.

Изобразительное искусство тем и отличается от неизобразительных (музыки, архитектуры), утверждал Аристотель, что в основе его художественной специфики лежит «узнаваемое» предметное изображение. Чтобы начался процесс эстетического освоения изображенного, зритель должен прежде всего узнать его, соотнести с действительностью. Вслед за этим узнаванием возникает суждение: правдиво ли изображен объект? Только узнав предмет, можно судить о мастерстве художника, о глубине проникновения в суть данного объекта или субъекта.

И. Крамской в письме Ф. Васильеву сообщал о впечатлении, которое произвел на него пейзаж «В Крымских горах»: «Ваша картина меня лично раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать. Как писать не надо — я давно знал, но еще, собственно, серьезно не работал до сих пор, но, как писать надо, вы мне открыли... Замечаете ли вы, что я ни слова не говорю о ваших красках. Это потому, что их нет в картине совсем, понимаете ли, совсем. Передо мной величественный вид природы, я вижу леса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, по ним ходит поэзия света, какая-то торжественная тишина, что-то глубинное, задумчивое и таинственное. — ну, кто же из смертных может видеть какую-либо краску, какой-либо тон»<sup>1</sup>.

В сочной и плотной натюрмортной живописи К. Коровина, П. Кончаловского, И. Машкова, В. Стожарова отлично переданы материальная сущность вещей, объемная форма; переданы зрительно ощутимо, с поэтическим чувством полноты жизни, богатства и разнообразия окружающих вещей. Глядя на картину И. Машкова «Хлеба», мы буквально ощущаем вкус, теплоту душистого свежееиспеченного хлеба и калачей.

Разумеется, степень приближения того или иного художника к адекватной передаче природы может быть различной в зависимости от его творческой концепции, от поставленной им задачи. Но в любом случае принцип изобразительности остается неизменным фундаментом любого реалистического произведения.

<sup>1</sup> Крамской И. Переписка, т. 2. М., 1964, с. 47.

Зрительная достоверность изображения является основой основой для других жанров живописи. Для восприятия бытового жанра не менее важно, чтобы картина как бы непосредственно вводила зрителя в конкретную обстановку, сталкивала с живыми героями, а не с их отвлеченными знаками, заставляла эмоционально реагировать по поводу изображенного события. Это убедительно подтверждает исторический опыт реалистической живописи, как классической, так и современной. Полотна А. Иванова, П. Федотова, И. Репина, В. Сурикова и других захватывают и увлекают прежде всего тем, что большие, общезначимые идеи, мысли и чувства художники воплощали в конкретной, пластически осязаемой форме. Трудно представить федотовскую вдовушку или суриковскую боярыню Морозову существующими вне созданной художниками реальной, зрительно достоверной обстановки интерьера и экстерьера, где каждая вещь, написанная с предельной тщательностью и материальностью, общая атмосфера способствуют раскрытию содержания картин. Подобные примеры можно бесконечно черпать из лучших произведений живописи.

Духовный мир портретируемого человека раскрывается в многообразии его внешних проявлений. Во внешних данных, в пластике телесных форм всегда просматриваются черты характера, темперамент, нравственный мир личности. По внешнему облику, жесту, выражению глаз угадывается настроение человека, его эмоциональное и психологическое состояние. Задумчивость, радость, грусть — все бесконечно многообразные переживания человеческой души и свойства характера могут быть отражены в живописи благодаря умению художника выразить их во внешних, зрительно достоверных пластических формах.

В. Стасов описывает впечатление, которое произвел на Крамского портрет композитора М. Мусоргского, написанный И. Репиным: «И. Н. Крамской, увидев этот портрет, просто ахнул от удивления. После первых секунд общего обзора он взял стул, уселся перед портретом, прямо в упор к лицу, и долго-долго не отходил. „Что этот Репин пылче делает, — сказал он, — просто непостижимо... как нарисовано все, какую рукой мастера, как вылеплено, как написано. Посмотрите эти глаза: они глядят, как живые, они задумались, в них нарисована вся внутренняя, душевная работа той минуты”»<sup>1</sup>.

Именно зрительная достоверность портрета и глубина проникновения художника во внутренний мир дают возможность судить о показанном человеке: кто он, каковы его взгляды, поведение, жизненный путь.

Образ богини любви Венеры, которая почиталась за идеал нравственной чистоты и женской красоты, античный скульптор воплотил в идеальные и в то же время вполне земные, реальные формы. Глядя на это изваяние, зритель повольно обращается и к

<sup>1</sup> Стасов В. В. Избр. соч., т. 2. М., 1952, с. 120—121.

своему внутреннему миру, к своим представлениям о прекрасном, сопоставляет их с тем, что видит. Глеб Успенский в рассказе «Выпрямила» очень убедительно повествует о том, как статуя Венеры Милосской вызвала в сознании сельского учителя Тяпушкина бурю переживаний и горьких воспоминаний о его жизни, хотя видимой связи их с этим шедевром пластического искусства нет. Эстетическое переживание, вызванное статуей богини любви и красоты, прояснило жизнь Тяпушкина: труд сельского учителя перестал казаться ему бесплодным, беспросветным.

Таким образом, эмоциональное воздействие произведения искусства определяется не только тем, что в нем изображено, но также и тем, что ассоциативно — прямо или косвенно — возникает в человеке на основе прошлого опыта. Эта непосредственная зависимость ассоциаций от зрительского восприятия, то есть связанная с ним способность человека вспоминать и размышлять, должна учитываться художником, если он хочет достичь эстетической и эмоциональной выразительности своего творения. И какие бы глубокие мысли и идеи ни пытался выразить художник, какую бы значительную и актуальную тему ни взял, картина не вызовет сопереживаний, если заложенная в ней идея не будет воплощена в конкретно-чувственной форме, понимаемой, разумеется, не узко, не буквально, а в широком, хотя и совершенно определенном творческом диапазоне реалистического искусства. Жизненная правда художественного образа, соответствие его реальному «материалу» искусства — неперемнное условие его создания. Без этого художник бессилён установить контакт со зрителем, донести до него свои мысли и чувства. Живопись без опоры на зрительные ощущения и представления требует специальной расшифровки. Только реальное изображение, оперирующее зримыми формами самой жизни, обладает впечатляющей силой воздействия на зрителя в желаемом для художника направлении.

Противопоставление «выразительности» и «изобразительности», которое зачастую выдвигают поклонники формализма, — абсолютное заблуждение. Между достоверным изображением и творческим выражением нет и не может быть антагонизма. Лишая живопись изобразительности, мы тем самым лишаем ее возможности достичь выразительности, потому что без реальной предметной основы эмоции будут лишены связей с реальной жизнью, поскольку хаотичный набор красок и линий не дает достаточного материала для работы нашей ассоциативной памяти.

Изобразительное искусство с древнейших времен зиждется на принципе сходства изображения с реальным предметом, явлением природы или общественной жизни. Язык живописи создавался как язык изображения. С его помощью человек стремился постичь и эстетически освоить окружающий мир, его реальные зримые формы. Каждая ступень в развитии живописи связана с открытием все новых и новых граней и сторон окружающей действительности.

сти, колористического богатства и красоты мира. То, что мы называем реалистическим живописным мастерством в его историческом аспекте, является результатом творческого труда художников многих эпох. Прежде чем были открыты законы перспективы, светотени, цветовых отношений, живопись прошла, как говорил Э. Делакруа, долгий путь «от жесткой и сухой линии к чудесам искусства Тициана и Рубенса». Без перспективы и светотени невозможно полноценно передать образные представления художника-реалиста, возникающие на основе зрительного восприятия конкретных форм, существующих в конкретных условиях. Между тем теоретики и практики модернизма пытаются доказать, что эти средства потеряли свое былое значение, что объемно-пространственная живопись устарела и не годится в век научно-технической революции и небывалых открытий в области точных наук. Но перспективный светотеневой метод изображения — это не мода и не стилевая особенность какого-то направления в искусстве. Открытие законов перспективы применительно к живописи было столь же важным и необходимым, как, например, открытие закона всемирного тяготения для физики и астрономии. Попытки превратить живопись в комбинацию раскрашенных поверхностей или абстрактных цветных линий бесплодны. Чистые краски и абстрагированные от предмета линии не могут вызвать образных представлений.

Разумеется, все историческое многообразие мирового искусства, насчитывающее уже не одно тысячелетие, невозможно свести к закономерностям реалистической станковой живописи нового времени, утвердившимся в последние четыреста — пятьсот лет. Современный художник, обогащенный этим громадным и в высшей степени ценным опытом, не может пройти мимо таких замечательных явлений художественной культуры человечества, как рельефы и росписи Древнего Востока или византийские мозаики, искусство Индии, Китая, Японии или витражи средневековых соборов, помпейские росписи или древнерусские иконы и фрески. К этим определенным, исторически обусловленным, завершенным художественным системам нельзя применять мерки и принципы, выработанные реалистическим искусством последних столетий. В противном случае нас подстерегала бы опасность вульгарного упрощения и антиисторизма. Эстетически развитый человек сумеет правильно воспринять и по достоинству оценить не только Леонардо да Винчи и Рембрандта, В. Сурикова и И. Левитана, но и безупречное совершенство таких, к примеру, шедевров мирового искусства, как «Троица» Андрея Рублева, ее удивительную колористическую и композиционную гармонию, поэтический лиризм и глубокую человечность.

Речь идет, таким образом, не об установлении какой-либо искусственной, надуманной «иерархии» различных эпох и стилей в истории искусства. Разговора о том, что «лучше» или «хуже» — фаянсовый ~~портрет~~ или ~~портреты~~ Веласкеса и Серова, мозаики

Киевской Софии или роспись Сикстинской капеллы Микеланджело, быть не может. Вопрос в том, чтобы осознать историческую обусловленность той или иной художественной системы, а следовательно, и бесплодность пассивного, механического подражания им. Творчески осваивая все ценное и жизнеспособное в наследии прошлых веков, современные художники опираются прежде всего на великие завоевания живописного реализма, не утратившие своего значения и в наш космический век.

Сосредоточивая внимание исключительно на закономерностях реалистической живописи, мы тем самым хотим подчеркнуть их неизменное основополагающее значение, с одной стороны, для творческой практики современного художника-реалиста, а с другой — для полноценной, научно и методически обоснованной теории живописной грамоты. Мы не ставим перед собой задачи дать исторический обзор развития реалистической живописи, ее изобразительных и выразительных средств: это дело историков искусства. В вводной главе, предваряющей теоретическую, педагогическую и методическую части пособия, мы хотели бы остановиться на некоторых узловых моментах этой эволюции, представляющих особую ценность профессиональных навыков и умений для начинающего художника. Поэтому многие значительные явления истории мирового и отечественного искусства, значение и понимание которых безусловно необходимы каждому художнику и педагогу, здесь не рассматриваются.

В эпоху Возрождения, когда человеческое мышление стало решительно освобождаться от религиозных пут феодального средневековья, духовный и научный прогресс открыл перед изобразительным искусством широкие возможности для его дальнейшего развития, для совершенствования живописного мастерства на основе научных данных. Ренессанс ввел в живопись пять основных элементов мастерства, которыми она успешно оперирует и по сей день. Это объемная форма предмета, материал, цвет, свет и пространство. Тогда впервые стали применять точно разработанные законы светотени, перспективы и одновременно началось доскопальное изучение анатомии человека. Все это помогло художникам полнее выразить предметный мир в его чувственно-зрительном восприятии, жизненной убедительности, причем решающее значение имела светотеневая, рельефная лепка формы. Непосредственное изображение с натуры, подкрепленное знанием законов перспективы и анатомии человека, расширило границы эстетического освоения действительности, «оживило» колорит и усилило его эмоциональное воздействие.

В живописи Ренессанса колорит строился на сочетании предметных цветовых оттенков, объединенных цветом освещения. Если художники средневековья пользовались в основном условно-канонической цветовой гаммой, то мастера эпохи Возрождения обращались уже к живописным качествам видимой природы и в ней находили гармонию и единство красок, обогащенных цвет-

пыми рефлексамии. Колорит, таким образом, стал определяться реальными условиями, закономерностями природы вещей и явлений, исследуемых в их взаимной связи.

Композиционная структура картины этого периода определяется законом единства места, времени и действия, когда все персонажи и обстановка, в которой они находятся, изображаются в какой-то один момент как действительный кусок жизни, как кратковременная «остановка» в развитии события. Такой принцип композиции позволил зрителю как бы присутствовать при совершающемся действии, в чем его должна убедить зрительная достоверность в расстановке фигур, их позы и жесты, выражение лица, освещение — жизненное правдоподобие во всем, включая детали. Это обязывало художника к поискам подходящей натуры и соответствующего антуража, выгодной точки зрения для компоновки фигур в пространственной среде, естественных переходов от света к тени, правдивого колорита. Хотя сюжетная основа часто оставалась традиционной, заимствованной из Библии и Евангелия или античной мифологии, сама трактовка подобных сюжетов утверждала этическую ценность земной деятельности человека, была свободна от религиозно-отвлеченной условности средневекового искусства. Живопись Леонардо да Винчи и других мастеров Ренессанса отличается психологической достоверностью даже в обрисовке библейских или языческих персонажей. Это реальные, современные художнику люди, яркие индивидуальности, духовно богатые личности, участвующие в «тайных вечерах», евангельских трапезах, процессиях и т. п.

Традиционные религиозные и мифологические сюжеты давали художникам большой простор для разработки живописных, колористических средств. Интереснейшая школа возникла в Венеции (XVI век). Венецианские мастера заставили краски говорить о красоте реального мира полновзвучным языком. Самым выдающимся представителем этой школы был Тициан, один из величайших живописцев в истории мирового искусства. Он стремился показать все яркое, волнующее, прекрасное, что только может найти жизнелюбивый художник в природе, в окружающей действительности, и это ясно чувствуется и в его портретах, и в его аллегорических и мифологических полотнах.

В последующей эволюции реалистической формы и живописных средств особое место занимает изобразительное искусство Голландии XVII века, когда в орбиту художественного творчества вошла повседневная жизнь человека — рачительного хозяина, предприимчивого в благоустройстве собственного бытия и жизни своей страны. Отсюда стимулы к развитию бытового жанра, натюрморта, пейзажа и портрета.

Блестящий мастер портретного жанра, Рембрандт раскрывает в своих творениях то, что до него с такой силой и последовательностью не показал ни один художник, — психологическую сложность ничем не знаменитых людей, характер обычного чело-



1. Рембрандт. Портрет брата.  
Деталь

века и его переживания в состоянии изменчивом, подвижном. В его библейских персонажах узнаются современники, при этом Рембрандт зачастую избегает идеализации, ложной патетики, статических поз и жестов. В передаче тончайших оттенков человеческих чувств он мастерски использует свет. Свет становится организующим началом

в построении картины при ясно ощутимой материальности, «вещности» всего того, что изображает кисть.

Углубление психологического портрета и дальнейшее развитие станковой живописи демонстрирует творчество великого испанского художника Веласкеса, работавшего в эпоху, когда образительное искусство Испании достигло своего наивысшего расцвета. Он обладал редким даром обнажать в портретируемом самое сокровенное, что подчас совсем не льстило модели и что ей хотелось бы тщательно скрыть от людского взора. Таков знаменитый портрет папы Иннокентия X, в котором с предельной выразительностью показаны черты характера этого алчного, хитрого, трусливого и жестокого тирана. «Слишком верно!» — воскликнул пораженный папа, увидев свой портрет.

Живопись Веласкеса отмечена тонкостью моделировки формы светом и цветом, причем цвет и рельефность поверхности не смазываются в тень, не растворяются в полосе яркого освещения. Он в полном смысле лепит форму, детализирует и одновременно обобщает, что бывает доступно только тем художникам, которые безупречно знают конструкцию лица и фигуры.

Опираясь на реалистические традиции предшествующего времени, в формирование которых внесли свою долю поколения художников Италии, Испании, Франции, Германии, Англии, живопись продолжает расширять арсенал своих средств. Наглядное тому подтверждение — искусство критического реализма, развившегося в XIX столетии в ряде стран, по особенно ярко в России. Основным содержанием творчества художников становится изображение социальных явлений и общественных движений. Задачи, вставшие перед реалистическим искусством в новых условиях, под

силу было решить только художникам и писателям, критически настроенным по отношению к господствующим порядкам и способным дать бескомпромиссную оценку уродливым сторонам в жизни общества. Представители критического реализма сознательно связали свое творчество с жизнью и борьбой народа, с коренными проблемами современности.

В творчестве И. Репина, В. Сурикова и других крупнейших мастеров того времени русская живопись достигла высокой степени идейной и профессиональной зрелости и доказала прямую связь между правдивостью искусства и художественными средствами. Ведь даже большой талант терпит неудачу, когда пытается вопреки истине возвысить то, что подлежит осуждению.

«Искусство не любит однообразия, манерности. Каков сюжет — таков и прием»<sup>1</sup>, — говорил П. Чистяков, подразумевая под словом «прием» такую изобразительную форму, которая с наибольшей полнотой выразит сюжет. При этом Чистяков имел в виду, «чтобы предмет был нарисован, во-первых, как он кажется в пространстве глазу нашему, а во-вторых, — каков он есть в действительности»<sup>2</sup>. Следовательно, в первом случае выдвигается необходимость зрительной достоверности, а во втором — знания объективных законов построения формы и колористического состояния.

Живописная практика художников-реалистов второй половины XIX — начала XX века убедительно подтверждает их умение строить форму и колорит «на законных основаниях», на всестороннем знании предмета, каков он есть в действительности. Это послужило надежной опорой, обеспечивающей расцвет русской реалистической живописи. В картинах В. Сурикова, И. Репина, В. Серова мы видим безукоризненное построение формы, выраженной цветом, ее материальные качества, цельность колористического решения.

Иногда можно слышать высказывания о том, что постоянная внимательная работа с натуры сдерживает творческий рост художника. Это заблуждение. Выразить свои взгляды и мысли, проявить свою творческую индивидуальность может лишь тот художник, который свободно владеет изобразительной грамотой. В своих записных книжках П. Чистяков замечает: «Некоторые скажут, что при чрезвычайной точности рисунка художник теряет свободу. Совершенно согласен, но... чтобы стать господином своего дела, следует при изучении природы не мудрствовать, а быть строго точным в ее передаче, чтобы, вооружившись знанием, впоследствии стать свободным в творчестве»<sup>3</sup>.

От преждевременных беспочвенных творческих «дерзаний» предостерег начинающих живописцев еще А. Венецианов, говоривший: «Ничто так не опасно, как поправка натуры; тот, кто ра-

<sup>1</sup> Чистяков П. П., Савицкий В. Е. Переписка. Л.—М., 1939, с. 280.

<sup>2</sup> Там же, с. 279.

<sup>3</sup> Там же, с. 284, 285.

но начал поправлять натуру, никогда не достигнет высшей степени художества»<sup>1</sup>.

Порой считают, что Константин Коровин всецело был поглощен живописными задачами и пренебрегал рисунком. На самом деле это совсем не так. Иначе бы мы не имели удовольствия знать и видеть его колористические находки. К. Коровин прошел строжайшую школу натурального рисунка. Когда он в наизусть ученикам показал свои академические рисунки, все изумлялись подробной штудировке натуры «до поготка». Коровин считал живопись своего рода математикой, так как ощущение цветовых и тоновых отношений требует точности, пропорциональности натуре.

А. Рылов прилежно следовал советам своего учителя А. Куинджи: «Архип Иванович не давал нам увлекаться каким-нибудь модным направлением или отдельным художником. Только на природе надо черпать впечатления, только на этюдах с натуры учиться живописи. Этюд надо писать с таким вниманием, чтобы потом все осталось в памяти. А картину писать наизусть на основании знаний, приобретенных на этюде»<sup>2</sup>.

Видеть и уметь в совершенстве передавать на плоскости видимые трехмерные формы художник обязан, так же как писатель — владеть родным языком. Только работая с натуры, можно овладеть перспективой, законами светотени, приобрести опыт в колористическом согласовании цветов. Без этих навыков художник заходит в тупик при осуществлении своего творческого замысла, как бы он ни был талантлив от природы. И никакое вдохновение, никакая способность фантазировать не помогут ему выразить идею с достаточной убедительностью.

В реалистическом искусстве отнюдь не исключаются условность, отступления от буквального, примитивно пошимаемого правдоподобия. Художники иногда намеренно пренебрегают, в известных пределах конечно, внешним правдоподобием. Примеров тому можно было бы привести немало, но важнее подчеркнуть то обстоятельство, что условность в реалистическом искусстве никогда не разрушает внутренней структуры художественного образа, не вступает в противоречие с жизненной правдой. В полной мере это относится и к таким специфическим жанрам, как сатира, карикатура, гротеск.

Вопрос о зрительной достоверности изобразительных средств, и в частности колорита, достаточно сложный, и его пельзя сводить к копированию изображаемых объектов.

Смысл и суть живописного мастерства противостоят как произвольному отношению художника к цветовому богатству природы, так и механическому ее копированию.

Каждый предмет обладает многими признаками или свойствами. Однако не все эти признаки играют одинаковую роль в зри-

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Ф о м п ч е в а З. И. А. Г. Венецианов — педагог. М., 1952, с. 31.

<sup>2</sup> Рылов А. Воспоминания. Л., 1960, с. 66, 67.

тельном восприятии этого предмета. Наше сознание так организовано, что прочнее запоминаются наиболее существенные и характерные из них. Каждый предмет имеет свои особенности, по которым мы его легко распознаем. Они в первую очередь и воспроизводятся в сознании при зрительном восприятии объекта. Поэтому в линейном изображении, если оно верно передает пропорции — этот характернейший признак каждого предмета, зритель находит полное соответствие его действительному виду.

Все сказанное относится не только к форме и пропорциям, но и к освещению, тоновому и цветовому состоянию видимого мира. Светотень и цвет при изменении освещенности выглядят по-иному, но в каждом случае изменения закономерны. Благодаря этим закономерностям складываются устойчивые представления о тоновых и колористических особенностях предметов и природных явлений. Вот почему и в цветовом решении картины художник должен передать наиболее существенные и характерные, а именно цвето-тоновые отношения и отличительные признаки колорита. Достаточно бывает найти верные тоновые и цветовые отношения крупных планов пейзажа, опуская детали, чтобы зритель почувствовал и состояние природы, и материальность форм, и освещенность, переданные в этюде. Значит, живописное изображение представляет собой «перевод» на язык живописи объективных закономерностей цветовых и световых явлений в их характерном состоянии.

Следовательно, в задачи живописи не входит иллюзорная точность в передаче зрительного образа. Механически-пассивная, бездушная, скрупулезная, точная до мелочей живопись не будет подлинным произведением искусства.

Зрительное сходство живописного изображения — это сходство изображения с характерными признаками природы, будь то пейзаж, натюрморт или портрет. Если художник, работающий с натуры, ставит перед собой творческие задачи, он прежде всего выделит главное в наблюдаемом им явлении.

Приведем простой пример. Предположим, что художник решил написать пейзаж в час наступающей грозы. Чем будет отличаться цветовое состояние природы в этот момент от предшествующего, когда сияло солнце? В предгрозовье заметно ослабляется освещенность местности, небо темнеет, краски уплотняются и теряют яркость. Именно данное состояние цвето-тоновых отношений и надо передать в первую очередь. Подробности пейзажа, отдельные предметы, естественно, окажутся «погашенными».

Каждый человек — носитель сложной индивидуальной психологии. Эту сложность художнику-портретисту надлежит выявить через внешний облик субъекта, в его внешних данных раскрыть внутреннее содержание, в физическом — психологическое, духовное. В решении этой труднейшей задачи на помощь художнику приходят его профессиональный опыт и запас наблюдений за поведением людей в различных обстоятельствах.

Таким образом, метод обобщения помогает выделить характерные признаки в изображаемом объекте, усиливает достоверность живописного решения картины. Метод отбора и выделения существенного вытекает из самой структуры художественного образа в реалистическом искусстве, ибо в нем всегда заложено нечто большее, чем простое внешнее сходство. Эстетическому мышлению свойственно обобщать реальные явления, преобразуя их в художественные представления.

Итак, особенности реалистической живописи заключаются, во-первых, в том, что ее содержание отражает действительные факты, события, природные явления путем зрительного достоверного изображения. При этом живопись как по содержанию, так и по форме имеет дело с характерными качествами и свойствами предметного мира. Во-вторых, мысли и чувства живописца находят свое воплощение в художественном образе. Если пренебречь хотя бы одним из этих специфических требований, реалистическая станковая живопись разрушается: она переходит или в разряд натуралистических поделок, или в сферу формализма.

## 2. ФОРМАЛИЗМ

Натуралистический метод отличает раболепное преклонение перед натурой, пассивное подражание явлениям природы. Глаз художника-натуралиста фиксирует все с одинаковым вниманием и равнодушием. В работе художника, преследующего только одну цель — с максимальной точностью передать то, что видит глаз, нет образного обобщения, сознательного отбора существенно важного для понимания. Художника-фиксатора можно сравнить с человеком, который научился виртуозно переписывать чужие тексты и не в состоянии высказать свою мысль, свое суждение. Естественно, иллюзорная живопись вызывает интерес у определенной части зрителей, удивленных прismsами зеркального отражения знакомых предметов. Но это удивление подобно тому, что мы испытываем при рассмотривании мастерски выполненных чучел зверей и птиц, муляжей фруктов и овощей или искусственных цветов.

В какой-то степени чувство изумления вообще сопутствует восприятию живописного искусства, но суть живописи, разумеется, не в том, чтобы просто удивлять зрителя.

Наверное, каждому художнику, работавшему с натуры, приходилось слышать возгласы удивления от постороннего наблюдателя, который видит, как из неясных очертаний и мазков вдруг получается тот самый пейзаж, что находится у него перед глазами. В момент узнавания эмоции простодушного зрителя естественно выплескиваются наружу. Если художник ограничится простым сходством изображения с натурой, реакция зрителя на этом и оборвется.

Отрицательное отношение к натурализму вызывается не столько манерой исполнения и тщательной выписанностью деталей, сколько пассивным, инертным мировосприятием, душевной слепотой художника. Гладкость письма, обилие подробностей — это не всегда признак бездумного копирования натуры. Об этом, в частности, говорит жанровая живопись «малых голландцев» XVII века. В их картинах ни одна деталь не кажется лишней, не нарушает целостного представления о характерных чертах уклада повседневной жизни. Камерное искусство «малых голландцев» дает нам правдивую художественную информацию о Голландии XVII века.

Реализм и натурализм разделяются различным подходом к решению главного вопроса эстетики — отношения искусства к действительности, а не системой формальных приемов ее отображения. Не все, что правдоподобно, художественно. Бесстрастная, не озабоченная глубиной идей похожесть противоположна реалистическому творчеству, исключает многозначность художественного образа. Но имитации под реализм следует противопоставить не отказ от сходства с изображаемым объектом, а такую жизненную правду, которая будет говорить о ее внутренней сущности, свидетельствуя об ориентации художника на познание мира вещей в их причинной связи и обусловленности.

Исторические полотна В. Сурикова дают наглядное, яркое представление о событиях, воссозданных широко мыслящим художником. Здесь нет ничего случайного, здесь все предметно и узнаваемо. Изучая исторические хроники и памятники русской старины, Суриков извлекал из них самый характерный материал. И даже «стены допрашивал», как он сам говорил, имея в виду картину «Утро стрелецкой казни», где действие происходит на Красной площади в конце XVII века.

Художник-реалист, обращаясь к натуре, как бы очищает этот первоисточник своих впечатлений от «сорняков», от лишних частностей. И. Репин, например, наблюдал бурлаков в различных условиях. Впервые он увидел бурлаков, когда они волоком тянули баржу-расшиву по Неве. Тогда его поразил контраст между «цветником господ», гуляющих по берегу, и ватагой оборванцев, которые «с какой-то доброй, детской улыбкой смотрят на праздных, разряженных бар». Первый эскиз, построенный на таком прямолинейном, элементарном противопоставлении, вызвал меткие замечания Федора Васильева: «Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазы уж очень как-то искусственно „прикомпоновываются“ к картинке для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды... Картина должна быть проще, шире... Бурлаки так бурлаки». И Васильев посоветовал Репину отправиться на Волгу, куда со всех концов России к началу навигации стекались обнищавшие крестьяне, мастеровые, солдаты, чтобы наняться в бурлацкую артель. В итоге этой поездки, растянувшейся с весны до поздней осени, и роди-

лась знаменитая картина «Бурлаки на Волге»<sup>1</sup>. Это не регистрация факта, а открытое обличение социального зла, позорящего царскую Россию. Разве художник-натуралист мог бы столь глубоко и правдиво изобразить «великую скорбь и силу народную», окажись он на месте Репина?

Итак, натурализм — это категория мировоззренческая, это определенная система взглядов художника, не умеющего или не желающего выделить главное и важное в текущей или прошедшей жизни. Именно неумение воспринимать предметы и явления в их внутренней взаимосвязи, видеть общее в частном, неспособность мыслить образами и организовать свои наблюдения в обобщенный идейный замысел характеризуют натуралистическую живопись как особое направление в истории искусства.

Натурализм во всех своих многообразных разновидностях — серьезная, но не единственная опасность на пути развития реализма. Под флагом борьбы с натурализмом некоторые «новаторы», искусственно моделирующие так называемый «современный» стиль в живописи, декларируют такие приемы, как рубленое оконтуривание силуэтов, локальная окраска предметов, резкие перемены формообразующих поверхностей и тому подобные приемы «укрупнения» пластической формы. При этом игнорируется, что приемы обобщения не есть нечто самостоятельное. Они всегда лишь средство реализации идейного замысла художника. Но это средство должно употребляться с чувством меры и художественного такта. В противном случае ложно понятое обобщение «размывает» художественную форму, превратит ее в безжизненную схему, только внешне отличающуюся от натуралистической копии.

Представители модернистских направлений в искусстве конца XIX — начала XX века, вступив в открытый конфликт с познательными, общественно-воспитательными задачами искусства, превращали художественную форму в самоцель. Поветрие модернизма принесло значительный урон профессиональному мастерству в живописи. Всякого рода формальные эксперименты, касается ли это кубизма, футуризма или других новейших течений, сравнительно безболезненно проходят для тех художников, которые успели получить хорошую специальную подготовку. В отдельных случаях такие эксперименты приносят даже известную пользу, помогая преодолеть инерцию, консерватизм, застой в развитии художественной формы. Вряд ли кто будет вообще отрицать возможность и необходимость экспериментальной работы в области изобразительного искусства. Следует только оговорить одно важнейшее обстоятельство: эксперименты бывают разные. Если они возникают как настоятельная потребность в решении новых идейно-творческих задач, самые различные поиски, самые дерзкие

---

<sup>1</sup> См. кп.: Репин И. Далекое близкое. М., 1960, с. 219—274, глава «Бурлаки на Волге», 1868—1870. Там же воспроизводятся натурные зарисовки, выполненные Репиным в Ширяеве на Волге, и эскизы.

опыты полностью оправданы, полезны. Однако, если эксперимент по недоразумению называется то, например, нелепое занятие, когда краски бросаются па холст как попало, без контроля сознания, тогда эксперимент вреден. Да это уже и не эксперимент, а преднамеренное озорство, выдаваемое за новаторство.

Рождение новой формы — процесс очень сложный, его легко можно огрубить, упростить, особенно если стиливые поиски направить на утверждение приоритета одной группы выразительных средств перед другими: это неизбежно ведет к единообразию искусства.

Перефразируя старое изречение, можно сказать: художник, познай жизнь, и она сделает тебя свободным. Тогда и не придется для выражения нашей современности выискивать чисто формальные средства, якобы непохожие ни на что в прошлом.

Хорошо известно, что всякая творческая деятельность требует от человека настойчивости, терпения, трудолюбия, тем более реалистическая живопись, обязывающая художника писать с натуры, компоновать эскизы, не расставаться с карандашом и кистью, постоянно развивать свою наблюдательность и зрительную память, везде и всюду собирать материал «впрок, на всякий случай», словом, работать и работать.

Репин придерживался всю жизнь старого правила: ежедневно рисовать или писать, ежедневно, в любых условиях. «Кажется, никто так не дорожил днем и боялся его потерять, как Серов, — вспоминал один из его учеников. — При всех обстоятельствах он все время был либо с записной книжкой, где черкал что-то, либо с альбомом, либо с акварелью»<sup>1</sup>. По образному выражению Ван-Гога, чтобы создать истинно прекрасное, нужно ежедневно с себя «шкуру спускать». В этом смысле чрезвычайно примечательно подвижничество Александра Иванова, который буквально изнурял себя многолетней работой над этюдами с натуры для картины «Явление Христа народу».

Модернистские течения, выступающие под различными лозунгами и названиями, не создали ни профессиональной школы, ни национальных традиций. Такие понятия, как эволюция, развитие художественной формы и навыков, неприменимы к модернизму и его разновидностям, будь то сюрреализм, «новая реальность», «живопись действием», поп-арт, оп-арт и т. д. Во всех этих направлениях господствует индивидуалистический произвол, а под видом «свободы творчества» часто укрываются профессиональная беспомощность, безразличие к волнующим человечество проблемам. Метания от абсолютной беспредметности к абсурдному соединению натуральных предметов еще нагляднее подтверждают полную и сознательную изолированность модернизма от действительности с ее свершениями и устремлениями вперед, с ее радостями, горестями и утратами.

---

<sup>1</sup> Ульянов Н. П. Мои встречи. М., 1959, с. 162.

Ущербные исходные позиции — ставка на подсознательные и биологические инстинкты, утверждение формы как самодовлеющей ценности — привели модернизм к «антиискусству», к отрицанию реалистических традиций во всем их многообразии и плодотворности для развития художественного творчества в наши дни. В арсенале модернизма нет изобразительных средств, с которыми можно было бы участвовать в борьбе прогрессивных сил с реакцией. В этом антигуманизм модернистских течений, их обреченность и бесперспективность.

\* \* \*

Современный этап развития реалистической, и прежде всего станковой живописи, отличается сложным взаимодействием различных факторов. Канули в прошлое споры о том, быть или не быть в наше время станковой картине, надо или не надо ей, чтобы быть «современной», заимствовать выразительные средства монументально-декоративной живописи (плоскостность, лапидарность, локальную раскраску, резкие контуры и т. п.).

Время доказало не только жизнеспособность, но и высокую актуальность станковой бытовой картины как жанра, наиболее емко отражающего жизнь нашего общества. Вместе с этим пришла «реабилитация» специфических выразительных средств, присущих именно станковой живописи и отличающих ее от других видов искусства.

Конечно, декоративность, монументальность, цветовая символика, если они не порывают с логикой содержания, не противопоставлены станковой живописи. Иногда реально складывается такая творческая ситуация, что без лакопизма и монументальности общего цветового решения не обойтись. Мы видим это на примере живописи Г. Нисского, А. Дейбеки, портретов П. Корина и других.

Ложная декоративность станковой картины заключается в подмене богатства живописи внешним красочным разнообразием, ее реалистичности — условностью, материальности — пастозностью, содержательности — внешней красотой. Такая декоративная эффектность может быть источником лишь внешнего и кратковременного любования. Содержание произведения является главным в живописи, без него изображение переводится в искусство декоративное. Вспомним Тициана, Тинторетто, Сурикова, А. Ивасова. В их картинах первое воздействие на зрителя производит их «декоративный наряд». Но это цветовое созвучие привлечено художниками из природы и передает саму жизнь. В картинах убедительно передана материальная сущность зримого мира, творчески преображенного, но сохранившего реалистическую сущность.

Совершенно очевидно, что под декоративностью в станковой живописи следует понимать не яркую красочность, а мудрую

простоту колорита, выраженную обобщением цветовых отношений, существующих в реальных условиях. Подлинная декоративность появляется, если основные пятна исполнены живописно реально, на основе верного видения тех цветовых соотношений, цветовых напряженностей, которые определяют декоративное начало в натуре. Сама специфика зрительного восприятия, выделяющая из суммы предметов один из них, который мы видим более рельефно, чем остальные, находящиеся на периферии от зрительного центра, подсказывает (во избежание цветовой пестроты) необходимость выделить то, что привлекло наше внимание в момент наблюдения натуры. Способов акцентировки много, в их число входит и декоративность цвета, и крупный силуэт, и световой удар, и характер мазка, и многое другое. Все они являются результатом творческой деятельности живописца, результатом трансформации натуры в художественное произведение.

Сила воздействия станковой живописи не в собственно красках. Если сырые краски, перепесенные с палитры на холст, не воплотятся в материально выразительный цветовой строй, они так и останутся красками. Только ассоциативный цвет, обогащенный влиянием свето-воздушной среды, способен вызывать содержательные эмоции. Нелепо лишать станковую живопись ее специфических возможностей, в которых не нуждается или менее нуждается монументальная живопись, выполняющая иные функции, чем станковая, и располагающая своими художественными средствами.

Очевидно, что происходит интенсивное взаимодействие между видами искусства и нет смысла отрицать известное «соперничество» с живописью цветного кино, телевидения, художественной фотографии. В своих границах они содержат немало возможностей для создания эстетических ценностей. Неверно думать, что средствами кинофототехники можно лишь производить механические копии натуры, хотя это справедливо по отношению к снимку, сделанному аппаратом без участия человека. Но изображение-копия получается ведь и у художника, бездумно фиксирующего натуру.

Мы знаем немало произведений, в которых палицо определенная типизация, отбор, открытие ряда новых явлений. Нельзя забывать, что съемку ведет наблюдательный человек, который поступает по отношению к натуре во многом так же, как и художник-живописец. Не последняя роль принадлежит мировоззрению, чувствам, воображению того мастера, который руководит фотокамерой. Уходит в прошлое время, когда искусствоведы и художники высокомерно отзывались о цветной фотографии, противопоставляли ее живописи. Правда, еще в обиходе бытует термин «фотографизм» как синоним натурализма с его равнодушным отношением к многогранной действительности. Но этот термин в одинаковой мере приложим к любому произведению искусства, где проявляет-

ся натуралистическое мировосприятие, будь это картина, театральная постановка или кинофильм.

Однако то обстоятельство, что цветное кино, телевидение и фотография расширяют свои художественные возможности, не дает оснований утверждать, что они способны принять на себя все функции живописи как образного отображения жизни. Никто не будет спорить, что снимок может достоверно и мгновенно запечатлеть событие, сохранить для истории облик страны, города, деревни, может передать настроение человека, состояние природы. Своей мобильностью фотография намного опережает изобразительное искусство. Но фотоснимок — это все же единичный «кусочек жизни». Живописное изображение — это многообразный образ жизни, соединивший единичное и характерное для ряда сходных явлений. В этом главное различие между фотографией и живописью.

Рука художника, работающего красками, подчиняется его целостному видению, его чувственному восприятию цветового облика природы. В процессе лепки цветом он реализует ее колористический образ, в котором всегда будет что-то подчеркнуто, усилено или, напротив, погашено. Таким путем создается единство внешнего цветового облика природы и ее внутреннего содержания.

Поступательное развитие реалистического искусства, его способность откликаться, более того, воздействовать на важные процессы, происходящие в обществе и сознании людей, стоят в прямой связи с проблемой истинного новаторства, с условиями, необходимыми для свободного формирования оригинальных творческих индивидуальностей.

Предвзятый подход к природе или беспочвенное псевдоноваторство сдерживают развитие творческой личности. Новаторство в искусстве всегда зависит от нового содержания жизни, от новых идей и общественного прогресса. Все это в совокупности и требует обновления изобразительных средств.

Реальная действительность настолько разнообразна и неисчерпаема, что художник всегда может проявить свою индивидуальность, если он стремится глубоко познать жизнь и правдиво отразить ее средствами своего искусства. Вдумчиво изучая жизнь, он открывает в ней новые темы, новые художественные и пластические идеи. Новаторство содержания ведет к новаторству формы его воплощения, позволяет художнику найти самого себя в искусстве.

Собственный «почерк» обретается художником в процессе творческой работы, основанной на эстетическом познании реальной действительности. Новое в приемах исполнения и в композиции картины всецело зависит от восприимчивости ее автора к новым эмоциям и ритмам жизни, к ее новому, современному содержанию. Чем шире круг гражданских интересов художника, тем больше у него возможностей для живописных и композиционных открытий.

Требование нового в искусстве совсем не означает отрицания проверенных жизнью традиций. Да разве существовало когда-либо новое течение в искусстве (если не считать модернизма и формализма), которое не опиралось бы на лучшие традиции, не заимствовало у предшественников те или иные художественные приемы? Зачем художнику отворачиваться от истинно прекрасного, которое принадлежит не только прошлому, но и настоящему, и будущему?

Прогресс в живописи немислим без самого внимательного изучения и освоения изобразительных средств, испытанных и апробированных длительной творческой практикой. Подлинное новаторство проявляется не в отрицании предшествующего опыта, а в его активном, творческом использовании, в извлечении всего лучшего, что создавалось искусством на протяжении веков.

Реалистическая живопись наших дней прокладывает свой путь в небывало сложных исторических условиях. Она испытывает на себе столько воздействий, сколько ей не доводилось испытывать в прошедшие века. В такой обстановке особенно важно не растерять завоевания, добытые в длительном процессе развития реализма, чтобы не оказаться безоружным перед лицом ревизионистских теорий.

Чтобы разобраться в сложных процессах, происходящих в настоящее время в художественной жизни, надо исходить из материалистической философской основы искусства. Материалистическая философия и эстетика утверждают, что первоисточник прекрасного в искусстве содержится в окружающей действительности, отражение которой осуществляется в искусстве в виде художественных образов. Идеалистическая философия и эстетика, напротив, утверждают, что искусство представляет не специфическую форму освоения мира по «законам красоты», а замкнутое явление, реализуемое через непознаваемый творческий акт, в котором и находит выражение независимая от условий жизни индивидуальность художника. Не признавая связи зрительных впечатлений с сознанием человека, такого рода эстетики считают, что для творческого самовыражения нет необходимости пользоваться истинными свойствами предмета.

Для современных модернистских направлений характерна недооценка или даже отрицание роли зрительной достоверности в живописи. Объемность и материальность изображения, свет и пространство они называют «устарелыми» элементами изобразительного языка. Под колоритом они понимают произвольные сочетания красок, композиция для них — это отвлеченная система пластических или линейных ритмов, рисунок — средство «беспредметной графической мелодии». Там, где художник-реалист видит цвет и гармонию колорита как действительное свойство предметного мира, зрительно воспринимаемое человеком и могущее быть переданным на холсте, там, где он старается отобразить

и выделить закономерное в предметах и явлениях, выразить мысли и чувства языком реалистической живописи, современные модернисты ищут «выразительности» без «изобразительности».

Кризисные явления в станковой живописи значительно углубились в период распространения различных постимпрессионистских и модернистских направлений конца XIX и начала XX века — от пуантилистов до кубистов и абстракционистов, в творчестве которых эстетский субъективизм переходит уже в полный произвол и отказ от изобразительного начала живописи. «...Физические элементы форм, красок, линий, материала, — утверждает один из проповедников формалистического „новаторства“, — становятся независимыми, индивидуальными средствами выражения, обращавшимися непосредственно к чувствам и лишь через чувства к разуму, подобно звукам в музыке»<sup>1</sup>.

Отражение жизни в формах самой жизни, которое составляло на протяжении веков самую суть и смысл изобразительного искусства, радующего людей, объявляется модернистами павшим и «устаревшим». А «творения», написанные хвостом осла или обезьяной, преподносятся как шедевры живописи.

Сюрреализм, одно из реакционных направлений западноевропейской и американской живописи XX века, за основу изображения взял патологические явления — бредовые видения, галлюцинации, кошмары и ужасы. Вместо правды и красоты, к которым стремилось искусство во все времена, художники-сюрреалисты поставили перед собой задачу показывать с натуралистической точностью все уродливое, отталкивающее и противоестественное.

Теоретики абстракционизма стараются обосновать свой «метод» сопоставлением живописи и музыки. Музыка, говорят они, ничего конкретного не изображает и тем не менее обладает большим эмоциональным зарядом. Значит, и цветовыми пятнами можно создавать красочные «симфонии», тем более, что цвет все же способен оказывать на психику человека эмоционально-физиологическое воздействие. Одним из первых, кто объяснял свой отход от предметности изображения ссылкой на музыку, был В. Кандинский. Он считал, что как музыка создается путем сопоставления тонов, компоновкой звуков, точно так же живопись может возникнуть из абстрактных цветов и форм. Именно беспредметность, утверждал он, ведет к «чистому искусству» и «абсолютной живописи». А вскоре в «Черном квадрате» К. Малевича живопись пришла к своему «самоубийству»...

Апалогия между цветом и звуком, живописью и музыкой привлекательна своей кажущейся эффектностью, иллюзорной возможностью объяснить тайны эмоционального воздействия

---

<sup>1</sup> Гудрич Л. Предисловие к каталогу выставки американской современной живописи.

цвета на человека и тем самым уйти от необходимости работы над научно обоснованной теорией колорита, живописного мастерства, изобразительной грамотой. Действительно, говоря о колорите, мы нередко пользуемся в обиходе музыкальными терминами (аккорд, мажор, минор, созвучия, контрапункт и т. д.). Отталкиваясь от внешнего сходства возникающих эмоций, мы порой забываем о принципиальных отличиях, разделяющих природу живописи и музыки как видов искусства. Между тем еще Гёте по этому поводу писал: «Цвет и музыкальный тон совершенно несравнимы между собой... Как две реки, берущие начало на одной горе, затем бегут в противоположные края, так что на всем их пути не найдется ни одного места, где они были бы похожи, так не похожи музыкальный тон и цвет».

Убедительные аргументы в пользу этого положения живописи приводит Гапс Мюнх. Опровергая утверждение абстракционистов, что свободная компоновка цвета и форм подобна звукам в музыке, он доказал, что в этом положении содержится ошибка против логики, так как на самом деле исходный материал в музыке имеет заранее определенный строй, а не хаос звуков. Закономерность октавы, звукоряда на повторяющейся основе — не выдумка человека, но дана природой и поддается физическому доказательству посредством ряда обертонов. Каждый музыкально одаренный человек, независимо от того, знает ли он теорию музыки, чувствует эту закономерность и строго ее придерживается, когда импровизирует, «компоует» звуки. Слушатель посит в себе неосознанное знание закономерностей, знание паличя отдельных топов интервала, звукоряда гаммы и, бессознательно применяя субъективный замысел композитора к этому заранее данному порядку, способен почувствовать его тончайшие нюансы. Музыка не своевольная игра звуков (как беспредметная живопись), поэтому она обладает общепонятностью.

В беспредметной живописи такого рода цветовых обертонов, создающих октаву и тональность, как априорный порядок, не существует. Цвет вне предмета лишает художника возможности передать свой общепонятный замысел. Предметность изображения — это своего рода основание, на котором строится живопись как искусство и сила ее эмоционального воздействия. Только изобразительность цвета может повышать или понижать регистры нашего восприятия, проявить нечто такое, что позволит сравнить живопись с музыкой.

Глаз человека — тончайший инструмент, но он способен к восприятию только реальных предметов и явлений природы. Цвет и линия для зрительного восприятия имеют значение лишь в том случае, если они принадлежат определенному объекту.

Наличие предметного изображения дает нам мерло и к осознанию зрительных восприятий цвета. Любой человек обладает запасом знаний о предметах, имеет опыт зрительных впечатлений. Благодаря этому опыту возможно существование живописи.

На основании прошлого знания красок и форм, приобретенного в общении с природой, зритель имеет возможность заметить, оценить и пережить живописное изображение. Каждый человек знает, как окрашены предметы, знает множество состояний природы в различные моменты. С этими состояниями связаны определенные чувства, переживания; они и появляются при обозрении живописи.

Воздействие красок, не выражающих колористические особенности конкретного явления, очень незначительно и неустойчиво. На этой зыбкой почве не может существовать искусство живописи. Элементарное физиологическое влияние «бытового» цвета ни в какое сравнение не идет с тем эстетическим впечатлением, которое оставляет реалистическая живопись. Выразительные качества цветов тесно связаны с изобразительными качествами и зависят от того, что они изображают.

Просто цвет, цвет сам по себе, — абстракция, отвлеченное понятие. Отраженный от предмета световой поток всегда обусловлен свойствами отражения его поверхности, свойствами цвета и освещения и свойствами среды, через которую он проходит. Видеть цвет — это значит воспринимать цветовые свойства определенных вещей. Цвет проявляет свое значение совместно с формой, одновременно с ней он зрительно и воспринимается. Синие фиалки в натюрморте наверняка вызовут более сильные и определенные чувства, чем синий цвет ровной окрашенной плашки. Когда мы любимся цветовыми оттенками розы или эдельвейса, то по сути дела мы любимся их формой в целом, их лепесткам, пейзажной фактурой. Если разложить оттенки этих цветов на нейтральную плоскость без изображения формы цветка, фактуры лепестков, исчезнет то очарование, которое мы только что испытали, любясь этими цветами.

Красный цвет, возможно, на кого-то действует возбуждающе. Но красная кровь, красная клубника, красное знамя, изображенные в картине, вызовут совершенно разные впечатления.

Черный цвет обычно считают цветом печали и траура. В живописи это не так. Серовский портрет Ермоловой, где доминируют оттенки черного цвета, создает в целом оптимистическое настроение. Черно-серая гамма в его же портрете Гепристы Гиршман вовсе не напоминает о трауре, о чем-то мрачном; напротив, она подчеркивает роскошный наряд красивой светской дамы.

Можно привести еще множество примеров, доказывающих, что цвет в живописи воздействует на чувства людей до тех пор, пока он сохраняет связь с формой. «Картина Врубеля „Раковина“, — говорит Н. Дмитриева, — производит сильнейшее впечатление, и кажется, что он (цвет. — Г. Б.) завсипт только от красоты цветовых переливов, ни от чего другого. Но можно сделать простой опыт: закрыть эту картину, оставив открытым какое-либо ее место, по которому нельзя догадаться о предмете изображения, о том, что изображена именно раковина. И сразу же оно как



бы поблекнет, распадется на отдельные безжизненные штрихи и утерять поэзию колорита»<sup>1</sup>.

Г. Фехнер, немецкий психолог, физик и врач прошлого века, остроумно заметил, что красный цвет на щеках девушки может быть очень красив, но он станет безобразным, едва мы передвинем его всего на несколько сантиметров — на ее нос.

Следовательно, восприятие цвета неразрывно связано с восприятием формы. Один и тот же цвет в зависимости от изображаемого вызывает разные ощущения. Именно ассоциативная природа впечатлений, рождаемых живописью, лежит в основе того, что только заключенный в предметно-образительную форму цвет становится могучим средством выразительности. Как гармония слов в поэзии неотделима от их смысловой нагрузки, так вместе с исчезновением конкретного предмета исчезают и художественный образ, живописная красота материальных форм.

### 3. ОТ НАТУРЫ К ТВОРЧЕСТВУ

На основании сказанного выше можно сделать вывод: живопись не может существовать вне зрительно достоверного образа, вне конкретного общепонятного содержания. Весь арсенал выразительных средств реалистической живописи создается на основе сходства с действительностью. Именно тогда живопись может служить источником радости и познания для людей, способствовать их идейному, эстетическому и нравственному обогащению.

Духовный мир художника выражается в картине только через воспроизведение объективного мира в его зримом, непосредственно воспринимаемом облике. Выразительная сила и глубина искусства живописи не могут быть достигнуты путем деформации или подмены изображения абстрактной игрой цвета и ритма.

<sup>1</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово. М., 1962, с. 246.

Изобразительное искусство всегда было отражением действительности в формах, заимствованных с натуры и подчиненных творческому замыслу. На протяжении исторического развития живописи признавшие получали те художники, которые исходили в своем творчестве из объективных законов природы и зрительного восприятия. Эту истину можно подкрепить словами замечательного английского живописца XVIII века Д. Рейнольдса.

«Натура есть и остается единственным и неисчерпаемым источником, откуда происходит все совершенство».

Действительный член Академии художеств СССР, известный советский художник А. М. Грицай так характеризует роль изучения натуры в творческом росте:

«Стремление приблизиться в творчестве к природе, к зримому нами миру пронизывает всю историю изобразительного искусства, мастера все время искали возможность с новой силой, с большей безупречностью передать натуру. Это стремление ничего общего с копирующим изучением натуры не имеет — это непрерывное исследование натуры, поиски новых изобразительных средств для наиболее полного и глубокого раскрытия всех сторон бытия, духовной жизни человека»<sup>1</sup>.

Живописец должен улавливать в предметах и явлениях те свойства и закономерности, которые определяют то или иное колористическое состояние. Это достигается систематическим, ежедневным рисованием и живописью с натуры.

Всякое живописное произведение, как бы условно оно ни было, представляет собой переведенные на язык живописи закономерности цветовых, светотеневых и пропорциональных отношений натуры. Живая, непосредственная, не обремененная никакими правилами связь с натурой всегда была залогом жизнеспособности искусства.

Постоянная работа с натуры, изучение с кистью в руках ее колористических особенностей, меняющихся от условий освещения, развивают профессиональное мастерство художника. Закономерности цветовых явлений природы, гармония колорита, светотеневые контрасты, соотношения теплого и холодного — все познается в результате постоянного общения с красочным богатством природы.

«Этюд, — говорил К. Коровин, — это запись состояния природы, эффектов освещения, колористических особенностей, неожиданных композиций. В этюдах важнее всего достоверность, ничто от себя, все от природы!»<sup>2</sup>

«Этюд с натуры, — говорил Репин, — требует самой строгой, серьезной работы, спокойного анализа предмета и скромной доб-

---

<sup>1</sup> Грицай А. М. Вопросы художественного образования. — «Ученые записки Ленинградского художественного института им. И. Е. Репина», вып. XI, с. 13.

<sup>2</sup> Коровин К. Мастера советского искусства о пейзаже. М., 1963, с. 81.

росовестности в передаче его. Изучать — значит воспринимать, обогащаться познанием патуры, запоминанием ее».

Приобретенная в результате выполнения этюдов наблюдательность развивает не только чувство колорита, но и способность к обобщению и абстрагированию. Без постоянной работы с патуры, без ежедневных этюдов не может обойтись ни один живописец. Именно умение изображать формы видимой патуры (натюр-морт, пейзаж, фигура и голова человека) является тем необходимым профессиональным мастерством, той живописной грамотой, которая вооружает художника, делает возможным процесс творчества, позволяет донести до зрителя свои впечатления, мысли и чувства.

В последующих двух главах излагается теория живописной грамоты и даются методические рекомендации.

ТЕОРИЯ ЖИВОПИСНОЙ ГРАМОТЫ



**Т**е произведения реалистической живописи, которые отражают правду жизни, оказывают эмоциональное воздействие на зрителя формами (наряду с другими элементами композиции), соответствующими реальной действительности. Это соответствие достигается художником на основе знания законов объективного мира и особенностей зрительного восприятия.

Правдивость изображения с натуры достигается пластической лепкой формы цветом, обусловленным освещением, средой, пространством, а также цветом, падающим в пропорциональных натуре отношениях и подчиненным целостному зрительному восприятию натуры. Разберемся подробно в этих составных элементах профессионального мастерства по разделам: 1) светотень и цвет в живописи; 2) цветовые отношения и колорит; 3) метод определения цветовых отношений и целостность изображения.

**1. СВЕТОТЕНЬ И ЦВЕТ В ЖИВОПИСИ**

Цвет в живописном произведении никогда не выступает изолированно. Он является носителем многих изобразительных качеств: объема, материала, пространства, состояния освещенности. Эстетическое воздействие цвета самого по себе в картине проявляется в незначительной степени. Отрыв цвета от формы снижает его ценность как средства эстетической выразительности. Предметность же цвета, то есть способность выражать свойства реального мира, не снижает, а повышает его эстетические возможности. Поэтому, говоря о цвете в живописи, мы познакомимся прежде всего с единством светотени и цвета, как выразителем предметной формы, ее объема, материала и пространства.

Светотень и цвет — вот элементы, благодаря которым мы зримо воспринимаем объемную форму, материал, пространственное положение предметов, отражая в сознании их индивидуальные осо-

безопасности. На картинной плоскости эти предметы, объекты или явления тоже передаются светотепью и цветом. Деби Дидро так говорил о значении светотепи в живописном изображении: «Кто будет для меня большим и истинным живописцем? Тот, кто передает цвета природы и вещей правильно освещенными и сумеет сделать гармоничной свою картину»<sup>1</sup>.

При разном состоянии освещения, в зависимости от удаления и окружающей среды, светотепь и цвет предметов выглядят по-разному, но в каждом случае закономерно. Чтобы иметь представление о закономерности разнообразных превращений цветотоповой характеристики формы, рассмотрим прежде всего изменения светотепи и цвета в зависимости от меняющихся условий освещения, пространственного удаления и особенностей психофизиологии восприятия.

**1. Градации светотепи.** Любая объемная форма ограничена плоскими или кривыми поверхностями, неодинаково освещенными.

Степень освещенности поверхности определяется не только расстоянием до источника света, а главным образом углом падения световых лучей: сильнее всего освещается та поверхность, на которую лучи падают перпендикулярно. Чем больше наклон лучей к поверхности, тем меньше света попадает на нее. Эту закономерность легче заметить на простых геометрических телах. Например, куб и пирамида дают наглядное представление о размещении светотепи на предметах с плоскими поверхностями. Их грани освещаются по-разному. По мере уменьшения угла между лучами света и гранью степень освещенности уменьшается до одинаковой во всех ее точках. Однако в силу краевого контраста светлая поверхность в той части, где она граничит с темной, всегда будет казаться несколько светлее, а темная — темнее.

На цилиндрических и шаровых поверхностях переход от света к тени бывает постепенным. Здесь различается несколько градаций светотепи: свет, полутень<sup>2</sup>, тень (см. цв. ил. 1).

Отражение света от поверхностей, составляющих шаровую или цилиндрическую форму, распространяется более или менее равномерно во все стороны, но для участка, на который мы смотрим под углом, равным углу падения лучей основного света, отражение в нашу сторону будет наибольшим. Этот участок видится более светлым, чем остальные, образуя самое светлое пятно, именуемое *бликом*. Возникновение блика зависит не только от направления источника света и формы предмета, но и от местоположения смотрящего. На блестящих, глянцевых поверхностях блики ярче и определеннее по своим границам, чем на

<sup>1</sup> Дидро Д. Об искусстве, т. 1. М.—Л., 1936, с. 54.

<sup>2</sup> *Полутень* — светотепь и цвет предмета, падающего на объемной форме между светом и тенью, порой заменяют термином „полутон“. Иногда под этим словом предполагается средняя светлота, лежащая в шкале тонов посредине между самым черным и самым белым.

матовых и шероховатых. Форма блика падает в прямой зависимости от формы предмета и источника света. Блики имеют большое значение в передаче материальности, фактуры поверхности, они подчеркивают объемность предмета и выявляют характер освещения.

Отраженный свет, падающий на тепевую часть объемной формы, образует *рефлекс*. По относительной светлоте рефлекс темнее не только светлой части поверхности, но и полутени, так как отраженный свет чаще бывает слабее основного источника света.

Если сравнить освещенную часть предмета с его тепевыми и полутепевыми участками, то можно увидеть, что они различаются не только по светлоте, но и по цветовому оттенку. Это происходит потому, что отраженный свет, падающий на тепевую поверхность, имеет другой спектральный состав.

В обычном зеркале отражаются полностью форма и цвет предмета. Отражение в зеркале — это явление рефлекса в чистом виде. Подобно зеркалу, любой предмет отражает окружающие, только эти рефлексы не так заметны. Поэтому цветовую характеристику группы соседствующих предметов, окруженных световоздушной средой, следует понимать как мозаику рефлексов. Яснее всего рефлексы выражены в полутенях и теньях, по присутствию и на освещенной стороне. Цвет рефлекса зависит от противостоящего цвета. Рефлекс, совпадающий по цвету с цветом предмета, на который он падает, усиливает его цветовую насыщенность, рефлекс противоположного цвета уменьшает ее. Во всех других случаях рефлекс так или иначе изменяет цветовой оттенок поверхности формы.

Чем многообразнее цветовая среда, окружающая предмет, тем многоцветнее рефлексы. Натюрморт из разноцветных предметов, обгаженное тело рядом с яркой тканью имеют разнообразные рефлексы. Чем большей отражательной способностью обладает предмет и чем больше источников отраженного света, тем сильнее чувствуется на нем влияние окружающей среды, тем сложнее его светотепл и цветовые рефлексы. На белой поверхности это влияние заметнее, чем на темной; на матовой оно слабее, чем на глянцевой.

Цветные рефлексы возникают и по другой причине. При бинокулярном зрении поверхности, образующие объемную форму, воспринимаются под разными углами к зрительным осям, поэтому правый и левый глаз видят неодинаковый световой поток, отражаемый той или иной поверхностью. Разница в цвете, видимом правым и левым глазом, настолько велика, что на одном и том же участке поверхности мелькает то один цвет, то другой. Получается своеобразная игра света и цвета. Если смотреть попеременно правым и левым глазом на спешную поляну в солнечный день, легко понять причину световых и цветовых мерцаний, которые возникают при наблюдении картин природы. (В солнеч-

пый зимний день снег особенно заметно отражает холодные голубые «небесные» оттенки и дополнительные к ним теплые розовые.) Блеск металла и полированной поверхности — явление того же порядка. Не только гладкие и полированные, но и шероховатые поверхности воспринимаются бинокулярно иначе, чем монокулярно. По этой причине цветная фотография, фиксирующая вид предмета лишь с одной оптической точки, не в состоянии полностью передать естественное зрительное впечатление. Фотографическое изображение только частично передает такие фактуры, как бархатистая и шелковистая.

**2. Цвет освещения.** Собственная (локальная) окраска предмета изменяется не только отраженным светом, рефлексами, по главным образом цветом освещения, потоком световых лучей, наделенных окраской. Синяя драпировка, освещенная холодным утренним светом из окна, усиливается по цвету в освещенной части и ослабляется в тени. Если освещение оранжевое (при закате солнца), синяя драпировка покажется более синей в тени, чем на свету, так как смесь дополнительных цветов — синего и оранжевого — нейтрализует цвет драпировки в освещенной части.

В красном свете заходящего солнца все приобретает красноватый оттенок. Зеленый цвет, сильно поглощающий красные лучи, кажется красновато-черным.

Все предметы при искусственном освещении имеют желтовато-оранжевую гамму. При свете керосиновой лампы или свечи этот эффект усиливается: зеленые и синие цвета, поглощающие красно-желтые лучи, теряют насыщенность и видятся темными с теплым оттенком; красные, оранжевые и желтые светлеют.

В лунную ночь, кроме белых, хорошо заметными становятся светло-зеленые и светло-голубые поверхности, красные представляются черными, так как в спектре лунного света почти нет красного излучения. Наибольшей интенсивностью при лунном освещении обладает зеленое и голубое. Обратите внимание, как при дневном свете ясно выступает контраст между красными цветами и темно-зелеными листьями. Поздно вечером этот контраст исчезает: цветы кажутся темнее листьев. Если в комнате красное и голубое днем выглядит одинаково ярким, то в сумерки голубой цвет становится до такой степени ярким, что кажется, будто краска светится.

Ахроматические цвета (белый, серый, черный) всегда припадают в большей или меньшей степени оттенки какого-либо прямого или отраженного света. Поэтому в природе практически не бывает ахроматических цветов. Кажущиеся совершенно монохромными земля, снег, пыльная дорога, серое небо имеют сложные цветовые оттенки.

**3. Воздушная перспектива.** Светотеплота и цвет изменяются в зависимости от расстояния (подобно тому как меняется видимая величина предмета). Ближайший к нам предмет выглядит красочнее и ярче, чем расположенный дальше. Находящиеся на разном рас-

стоянии от наблюдателя деревья одинакового зеленого цвета кажутся различно окрашенными. Чем больше расстояние до предмета, тем менее насыщена его окраска. Лес издали нам представляется каким-то нейтральным по цвету. Это происходит потому, что воздух имеет определенную плотность, затрудняющую прохождение цветковых лучей. Кроме того, в атмосфере распылены **мельчайшие** органические и неорганические частицы, ослабляющие окраску предметов. В результате цвет теряет свою насыщенность. По мере удаления предмета и увеличения слоя воздуха, через который проходит отраженный свет, разница между действительной и видимой интенсивностью цвета будет увеличиваться.

В зависимости от расстояния изменяется не только насыщенность цвета, но и его цветовой оттенок. Вдалеке многие предметы кажутся голубоватыми. Дело в том, что воздух, который принято считать прозрачным, имеет голубизну. Заполняя пространство между нашим глазом и дальними предметами, он сообщает им свой оттенок цвета. Частицы влаги и пыли, содержащиеся в воздухе, препятствуют прохождению света: короткие световые волны (синие и голубые лучи) сильно рассеиваются в атмосфере и придают ей мутновато-голубой оттенок.

В зависимости от количества и величины частиц влаги и пыли, находящихся в атмосфере, изменяется степень и характер рассеивания света. Воздух, насыщенный влагой, заметно мутнеет, становится белесоватым, так как крупные частицы влаги сильно рассеивают свет. И наоборот, чем чище воздух, тем меньше в нем препятствий для прохождения сине-голубых лучей света, тем синее атмосфера. Отдельные предметы кажутся синими в чистом и белесыми во влажном или пыльном воздухе. При очень чистом воздухе рассеивается не голубой, а фиолетовый свет. Поэтому дали иногда бывают не голубыми, а слегка фиолетовыми.

Светлый предмет при удалении меньше синее, чем темный. Это происходит потому, что часть синих лучей света, отраженных светлым предметом, не доходит до нашего глаза, рассеиваясь в атмосфере. По этой же причине ярко освещенный светлый предмет может казаться на расстоянии желтее или краснее, чем вблизи (розовые снежные горы, оранжевые облака у горизонта), потому что воздух, рассеивая голубые лучи, пропускает красно-оранжевые.

Темный предмет или его теневая сторона на расстоянии воспринимается более синим, но вместе с тем кажется светлее. Светлая поверхность при удалении темнеет, а темная — светлеет. Так как все цвета при удалении теряют свою насыщенность, голубеют или синееют, в тенях светлеют, а в светлых участках темнеют, то разница в цвете и светлоте становится меньше, контрасты слабее, отчетливых контур предмета, рельеф и детали утрачивают свою отчетливость. Чем дальше находится предмет, тем больше выражены перечисленные изменения.

**4. Особенности психофизиологии восприятия цвета.** Цвета предметов, объектов и явлений природы могут выглядеть измененными еще и в зависимости от психофизиологии зрительного восприятия.

В солнечный полдень цвета предметов воспринимаются разбеленными. Цветовое разнообразие плохо замечается (вспомните картину В. Полепова «Московский дворик»).

При пониженном освещении характер зрительного восприятия выражается в обобщении темных телесных мест патуры. Сумеречное состояние освещения передается поэтому неполным диапазоном темных красок. Сумерки на картине И. Левитана («Сумерки») переданы в светлой серо-серебристой гамме красок.

К особенностям зрительного восприятия можно отнести и следующие явления.

Сильный свет образует ореол вокруг освещенной части предмета и как бы увеличивает его размер. Это явление, известное под названием иррадиации, возникает в результате рассеивания яркого света в прозрачной жидкости, заполняющей глазное яблоко. Цвет ярко светящихся источников света наш глаз почти не воспринимает. Но ореол вокруг светящихся тел или сильно освещенных предметов имеет ярко выраженный цвет. Например, пламя свечи выглядит почти белым, а ореол вокруг него — желтым. По цвету ореол более насыщен, чем сам светящийся предмет.

Сильный блик на блестящей поверхности кажется белым, а ореол вокруг него примет на себя цветное свойство источника света. С ослаблением яркости блика цвет ореола перейдет на самый блик и окрасит его. Тень возле солнечных пятен (например, на песчаной дорожке) имеет обычно голубовато-фиолетовый оттенок, по края тени переходят в солнечные пятна через красновато-оранжевый ореол вокруг более освещенных мест. Тонкие сучья на фоне неба полностью окутываются ореолом, то есть берут на себя цвет неба. Поэтому на фоне голубого неба они кажутся синими, на фоне желтого заката — оранжевыми и даже красными. Толстые сучья окутываются ореолом неба лишь по самым краям. Без ореола — постоянного спутника яркого света — ствол дерева и его крона выглядят жесткой аппликацией на фоне светлого неба. Звезды, написанные без ореола, производят впечатление крапинок, набрызганных из пульверизатора по темному фону. На полированной поверхности яркие блики без ореола выглядят светлыми заплатками. Изображая светлое окно изнутри комнаты, обратите внимание, как на откосах оконного проема распространяется ореол.

Светотень и цвет мы воспринимаем по-разному в зависимости от фона, окружающего рассматриваемую поверхность. Измените цвет фона, на который проецируется предмет, и вам покажется, что при этом изменились светлота и цвет самого предмета; желтый лимон на синем фоне будет желтее, чем на желтом или красном; зеленый лист на красном фоне выглядит ярче и зеленее, чем

на желтом или синем. Цвет поверхности, находящейся рядом с предметом теплого цвета, приобретает холодный оттепок. Серый фон от соседства с красной поверхностью кажется холодноватым. Поместите на этом же фоне синий или зеленый предмет — фон сразу потеплеет. Если цвет освещения холодный, тень кажется теплой, и наоборот. Дополнительные цвета в соседстве друг с другом приобретают большую насыщенность. На светлом фоне цвет предмета кажется более темным, на темном — более светлым.

Контраст света и цвета наиболее четко и ясно проявляется на «переломе» формы, на повороте ее поверхностей, а также по границам соприкосновения с контрастным фоном.

Видимое изменение цвета по светлоте называется *ахроматическим контрастом*, изменение по цветовому оттенку — *хроматическим*.

Ахроматические и хроматические контрасты увеличивают яркость и насыщенность цвета и тем самым расширяют возможности изобразительных средств. Чтобы светлое пятно казалось еще светлее, закон контраста требует присутствия темного фона. Мы часто наблюдаем на портретах затемнение фона у освещенной части лица и осветление у теневой. Чтобы красный предмет казался еще краснее, необходимо рядом с ним поместить зелено-голубой, так как дополнительные цвета взаимно усиливают яркость.

\* \* \*

Работая с патуры, художник тренирует свой глаз на очень тонкое восприятие изменений светотени и цвета. Нельзя писать все в локальном или в заученном цвете. Наш глаз приспособился к преобразованиям цвета по названным выше причинам и не будет воспринимать объем, материал и пространство, если на плоскости холста не переданы все те колебания светотени и цвета, которые всегда присущи реальному миру. Пренебрежение светотенью, цветными рефлексамии приводит к плоскостному изображению. Живопись локальными красками приписит в жертву естественную гармонизацию красок. Гёте считал, что настоящий живописец «тот, кто всех правильнее и чище улавливает и воспроизводит цвета предмета при всех условиях освещения, удаления и пр. и умеет привести их в гармоничное состояние»<sup>1</sup>.

В природе любые самые разпоречивые цвета согласованы, объединены влиянием среды, освещения и воздушной перспективы. Изображенные на холсте предметные, локальные цвета, лишённые этого влияния, теряют гармонию и единство<sup>2</sup>. Поэтому жи-

<sup>1</sup> Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.—Л., 1936, с. 128.

<sup>2</sup> Под *локальным цветом* в живописи чаще всего понимают предметную окраску. При этом он может варьироваться по светлоте, по без цветовых оттенков, производных от условий освещения, среды, удаления. В другом случае под локальным цветом подразумевается цветное пятно предмета хотя и обусловленного цвета, но без нюансов, в виде однородного пятна.

выписку важно показать не только видимые с данной точки зрения предметы в их перспективных сокращениях, но и выявить на холсте их цветовую характеристику, обусловленную окружающей средой с ее рефlekсами, цветовыми контрастами и прочими особенностями<sup>1</sup>. Нельзя передать объем и материальность, например, арбуза одной зеленой краской. Под влиянием падающего света и рефlekсов от соседних предметов цвет арбуза настолько изменится, что придется воспользоваться многими красками палитры, чтобы изобразить его живописно-грамотно, со всеми оттенками цвета. Если писать арбуз одним локальным цветом, делая его лишь темнее или светлее в тени и на свету, получится безжизненная шаровидная форма, существующая вне пространственной среды.

Вглядитесь, как написан снег в картине В. Сурикова «Боярыня Морозова», и вы заметите, что он переливается зелеными, розовыми, сине-голубыми оттенками, отраженными от множества цветных одежд, неба и др., а в целом создается впечатление белого снега.

Собственный цвет какого-либо предмета, внесенный в живопись без учета его изменений на расстоянии, выпячивается из картиной плоскости, не вписывается в общий цветовой строй.

Значительная доля воздействия пейзажных картин, их поэтичность кроется в наличии пространственной глубины. Она создается в соответствии с законами воздушной перспективы. В повседневной жизни мы настолько привыкли к цветовым изменениям на расстоянии, что, передающие на плоскости холста или бумаги, они вновь обретают свою реальность, позволяя художнику показать глубину пространства и трехмерные объемные формы, расположенные на разных планах.

Влияние воздушной перспективы в натюрморте трудно подметить, в особенности начинающему художнику. Тем не менее, зная о таком влиянии, необходимо учитывать его и ближайшие к нам предметы изображать в более определенном виде, чем дальние, контуры которых несколько сливаются с фоном, а краски менее интенсивны. Тогда и достигается впечатлительное, что один предмет ближе к нам, другой — дальше. Пространственные изменения окраски предметов в натюрморте можно наблюдать на такой модели: если разделить стеклянными кулисами три яблока одинаковой окраски, то цвет ближнего яблока окажется самым насыщенным и ярким; цвет яблок на втором и третьем планах будет выглядеть все менее и менее интенсивным.

---

<sup>1</sup> Начинающие живописцы изображают цвета предметов не такими, какими их видит глаз, а такими, какими их знают. Небо для них всегда голубое, трава зеленая, земля коричневая или черная. В силу константности восприятия они не замечают перспективных изменений формы, тонких градаций цвета, их взаимодействия. Они копируют с натуры предметный цвет. О явлении константности восприятия подробно будет сказано в III разделе данной главы.

В пейзаже воздушная перспектива лучше заметна, чем в натюрморте. Все обширное пространство у горизонта покрыто легкой голубой дымкой, полную силу окраски предметов мы видим только вблизи. Их красочное напряжение ослабевает по мере удаления от нас. Посмотрите любую репродукцию пейзажа, исполненного художником-реалистом, и вы увидите, как изменяется окраска деревьев, уходящих в глубину. На переднем плане их цветовой строй не только насыщеннее, но и теплее, в то время как вдали он постоянно теряет свою насыщенность и приобретает холодный оттепок. Поэтому желто-зеленый лес на горизонте превращается в полосу синего цвета. По мере удаления внешние очертания деревьев расплываются, их контуры смягчаются. Если на переднем плане хорошо видны отдельные ветви и листья, то на дальнем плане мы не можем разглядеть даже целое дерево. И этот результат влияния воздушной перспективы надо отразить на холсте, чтобы передать глубину пространства.

Не следует думать, что указанные здесь закономерности воздушной перспективы не претерпевают в свою очередь никаких изменений. Может сложиться такая ситуация в погодных условиях, когда наиболее интенсивным по тону и цвету окажется передний план, а средний или даже дальний. Вспомните «Вечер» И. Левитана, где цветовой и светотепловой контраст правомерно усилен на дальнем плане. Иногда художник в интересах выражения своего замысла может усилить тональную и цветовую гамму в любой части картины, на разных планах.

**Упражнения.** Важная задача обучения живописи на первоначальной стадии — научить изображать предметы с характерными особенностями и свойствами: объемом, материалом, пространственным расположением. А этого можно достичь в том случае, если все те изменения, которые претерпевает цвет объемной формы предмета в зависимости от среды и освещения, будут учитываться в изображении. Локальная окраска объемной формы должна приять на себя влияние освещения, рефлексов и цветного контраста. Реалистическая живопись предполагает изображение реального предмета в той среде, которая его окружает.

Прежде чем перейти к решению сложных живописных задач, начинающим живописцам на данном этапе обучения (после того как они в общих чертах познакомятся и усвоят метод работы отношениями, о котором речь будет впереди) необходимо предложить упражнения по цветовой лепке формы отдельных предметов. Эти упражнения должны предшествовать изображению целой группы предметов (учебного натюрморта), на которых будут познаваться уже более сложные задачи передачи пространства, цветового единства всей натурной постановки и композиционной целостности изображения.

Студент, который не научится детально прорабатывать форму предмета и не приобретет технических навыков светотеневой и цветовой лепки его объема и материала, не сможет успешно

справляться с последующими более сложными учебными заданиями. Его живописные работы всегда будут носить характер этюдности и незавершенности. В своих работах он всегда будет ограничиваться лишь приблизительно и плоскостно намеченной формой предмета.

Для овладения цветовой лепкой отдельных предметов мы предлагаем такие упражнения:

1. Изображение цветом объема гипсовых геометрических тел (в отдельности): цилиндра, шара, куба.

2. Цветовая лепка формы отдельных предметов быта, разного материала с ясно выраженных цветными рефлексами: гипсовая ваза, керамический кувшин, стеклянная бутылка рядом с фруктами или овощами и т. д.

Умение прорабатывать объемную форму, передавать детали — необходимое условие дальнейшего успешного выполнения более сложных заданий.

## 2. ЗАКОН ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Существует мнение, что для решения каких-либо живописных задач (допустим, написать солнечный пейзаж) надо знать, как изменяются цвета при интенсивном освещении. Чтобы в пейзаже передать пространственную глубину, надо уметь замечать, как изменяются цвета при удалении. Для изображения материальности предметов достаточно передать светотень формы с ее разноцветными рефлексами. Такое суждение далеко от истины. Все указанные выше изменения цвета, конечно, необходимо учитывать при изображении натуры. Однако, если начинающий живописец умеет замечать в природе указанные выше явления воздушной перспективы, светотеневые и цветовые градации на форме предмета, это еще далеко не значит, что он уже сможет грамотно написать с натуры натюрморт или пейзаж. Неопытные живописцы на первоначальной стадии обучения, как правило, копируют цветовые градации локального цвета «в упор». (Это могло происходить и при выполнении предложенных выше упражнений на светотеневую и цветовую лепку объемной формы отдельных предметов.) В этом проявляется ошибочная уверенность начинающих художников, будто краски палитры равносильны природным и что секрет живописи заключается в том, чтобы как можно точнее подобрать цвет, максимально похожий на видимый в природе. Учащиеся много раз переписывают свою работу, без конца варьируют красочные смеси, добавляя к ним то холодные, то теплые оттенки цвета, но верное, цельное и убедительное изображение никак не получается. Работы выглядят неживописно: предметы натюрморта не материальны, этюды пейзажа не передают самого привлекательного в пленерной живописи — состояния природы. И это происходит потому, что в принципе своем верный афоризм: «чем ближе к природе, тем совершеннее жи-

вопись» — понимается ими слишком буквально, прямолинейно. Они не понимают сути колористического переложения красок натуры на язык живописи.

Работа настоящего живописца ничего общего не имеет с таким процессом изображения. Художник не повторяет натуру, а передаст языком живописи ее характерные колористические особенности. Явления воздушной перспективы, рефлексы и конт-расты, светотепловую лепку формы он согласовывает между собой по принципу пропорционального подобия тоновых и цветовых отношений, составляющих основу колористического построения этюда. Только в этом случае краски на холсте перестают быть открытыми, «малярными». Переплавляясь из сырого материала в изобразительное живописное средство, краски создают ощущение пространства и состояние освещенности. И это ощущение будет тем сильнее, чем строже соблюдены в этюде тоновые и цветовые отношения натуры, воспринимаемые глазом в определен-ный момент, при определенных условиях окружения и освещения. Остановимся подробно на особенностях принципа пропорционального переложения тоновых и цветовых отношений натуры и этюда. Именно в нем заключается суть и смысл профессиональной грамоты художника-живописца.

**1. Тоновые отношения.** Когда неопытный художник пишет этюд пейзажа в ясный солнечный день, он часто испытывает чувство досады из-за невозможности передать светлоту и цвет в их натуральную силу, ибо живопись не имеет таких средств, которыми можно было бы полностью воспроизвести природную яркость красок. Общий диапазон светлот и насыщенности цветовых оттепков в природе значительно шире красок палитры. Солнечный свет, например, сильнее лупного в несколько сотен тысяч раз.

Художник же располагает значительно меньшими яркостями: цинковые белила или белая бумага не могут отразить больше света, чем его падает из окна комнаты, в которой будет рассматриваться этюд. Этот отраженный белилами или бумагой свет является предельно светлым, что имеется в распоряжении живописца.

В пасмурный облачный день на природе или просто в комнате сравнительно легко передать видимые цвета с их несколько приглушенной светлотой. Однако в условиях сильной освещенности такая возможность отпадает.

Как же эта проблема решается художником, как все-таки удастся создать картины, правдиво изображающие природу и в солнечный день, и в любом другом состоянии освещенности?

Искусство живописного воспроизведения картин природы столь ограниченными средствами, какие имеются на палитре, основывается на двух свойствах зрительного восприятия.

*Первое* свойство обусловлено очень важной особенностью физиологии зрения, без которой всех красок палитры не хватило бы для передачи верного природе впечатления. Эта особенность

зрения заключается в том, что светлота и цвет поверхности воспринимаются нашим сознанием в их неизменных показателях, если только увеличение или ослабление было равносильным для всех предметов: белые предметы остаются белыми, серые — серыми, черные — черными.

Наши зрительные впечатления определяются отношениями яркостей. Благодаря этому окружающие объекты возможно распознавать при изменяющихся условиях освещения. Приведем простой пример. В течение дня освещенность сильно меняется: в полдень она в несколько сот раз больше, чем в часы рассвета или заката. В тени освещенность всегда намного меньше, чем под прямыми лучами солнца. В комнате освещенность предмета также меняется при его удалении от окна или приближении к нему. Но при всех этих условиях воспринимаемая нами светлота определенной поверхности считается практически неизменной. Лист писчей бумаги обычно кажется нам белым и в полдень, и вечером, при ясном и при облачном небе, при меньшем и большем удалении от окна. Кусочек угля выглядит черным даже при солнечном освещении, а мел белым даже в тени. Между тем как свет, отражаемый куском угля, освещенного солнцем, во много раз сильнее, чем от куска мела, находящегося в тени. Раздражение сетчатки глаза, полученное от освещенного угля, гораздо интенсивнее, чем от мела в тени. Однако уголь не кажется нам более мела.

Еще один пример. При дневном свете черные буквы на белой бумаге отражают больше света, чем белая бумага при утреннем свете. Но и днем, и утром буквы остаются для нас черными, а бумага белой. Если бы видимый цвет букв воспринимался независимо от яркости бумаги при увеличении потока света, то те самые буквы, которые выглядели утром черными, должны были бы днем казаться белыми. И уж во всяком случае, более светлыми, чем белая бумага утром. И наоборот, белая бумага утром должна была бы казаться темнее, чем буквы днем.

Если установить в нейтральном окружении три диска: серый, черный и белый — и направлять на них сильный или слабый свет, мы будем видеть их цвета без изменения: один диск черный, другой — серый, а третий — белый. Но попробуйте осветить более сильным светом только один серый диск, и вы не отличите его от белого. Все дело в том, что предметные цвета вместе с их светлотой узнаются независимо от изменившегося освещения, если только увеличение или уменьшение силы света было одинаковым одновременно для всех обзораемых предметов. Таким образом, цвет и яркость отдельных объектов поддаются оценке только по отношению ко всему, что попадает в поле зрения. Другими словами, можно (до известного предела, конечно) увеличивать или уменьшать силу освещенности поверхностей — восприятие их не изменится, если при этом будут сохранены их пропорциональные тоновые различия. Эта закономерность чрез-

вычайно важна для живописи. Если бы каждое изменение общего освещения вызывало соответствующее субъективное зрительное впечатление, в тоновом рисунке или живописи невозможно было бы верно изобразить натуру. Но светлота одного предмета, как мы убедились выше, определяется по отношению к светлоте других предметов. Благодаря этому правдивость цветовой характеристики предметов сохраняется и на плоскости холста, если их тоновые различия изображены в пропорциональных видимой натуре отношениях. Таким образом, восприятие изображения подчинено тем же законам, что и восприятие реальных объектов.

Немецкий психолог Келлер серией опытов доказал, что не только люди, но и животные видят предметные цвета на основе отношений светлот. При одном и том же умеренном освещении он тренировал птиц клевать зерна только с темного из двух листов бумаги. Затем он помещал темный лист на прямой солнечный свет, а светлый оставлял под слабым освещением. Птицы все же шли за зернами к темно-серому листу, хотя он отражал гораздо больше света, чем белая бумага. Так как отношение яркости зерен к фону оставалось прежним, птицы легко узнавали предметный цвет темной бумаги<sup>1</sup>.

Эту обусловленность зрительного восприятия поверхностей по светлоте (если яркости не очень малы или не очень велики) подтверждает также известный психофизический закон Вебера—Фехнера, который доказывает, что для восприятия различий между двумя предметами важную роль играют не абсолютные степени яркостей, а их пропорциональные отношения. Поэтому, несмотря на то что белила светлее черной краски только лишь в 25—30 раз, этим диапазоном можно выразить отношения любых яркостей, подобно тому как отношение цифр  $\frac{1}{10}$  можно прирав-

нять к самым большим отношениям:  $\frac{50}{500} = \frac{10}{100} = \frac{1}{10}$ . Вот по-

чему художнику и в пониженной гамме светлот, которые имеют краски, удается правильно построить изображение, если только он передает на картинной плоскости тоновые и цветовые отношения, пропорциональные зрительному образу.

Физиологическую основу указанной выше особенности зрительного восприятия И. П. Павлов объяснял «рефлексом на отношения», при котором сигнальное значение для восприятия светлоты имеет не качество раздражителей, а отношения между ними. Как известно, в основе восприятия объема, глубины и материальности предметов лежит не только accommodation глаза (способность глаза путем изменения кривизны хрусталика настраиваться на четкое видение предмета в зависимости от расстояния), не только конвергенция (совмещение зрительных линий от лево-

---

<sup>1</sup> Цит. по кп.: Вудвортс Р. Экспериментальная психология. М., 1950, с. 210.

го и правого глаза на рассматриваемом предмете), но также светотеневые градации формы, их отношения к другим предметам. Все это — и светотень, и отношение светлот, и аккомодация глаза, и многое другое — составляет, по учению Павлова, суть безусловного рефлекса восприятия объема, глубины и материальности. Благодаря этому рефлексу зритель и на плоскости холста правильно воспринимает объем, пространство, цвет и материальность изображаемых предметов, если сохранены их цветовые и тоновые отношения. Художник XIX века Ф. Ходлер очень точно понимал особенность живописного видения: «Видеть — это значит познавать пропорциональность всякого явления»<sup>1</sup>.

Правдивому изображению самых различных состояний освещенности предметов способствует в какой-то мере и то, что чувствительность нашего глаза при усилении и ослаблении освещения может возрастать или уменьшаться. Так, изменение силы света в комнате (если только освещение не слишком слабое или не слишком сильное) не изменит впечатления от предметов комнатной обстановки, так как колебания в освещенности будут целиком компенсироваться адаптацией чувствительности глаза. А чувствительность глаза к светлоте считается обратно пропорциональной объективным показателям яркости освещения. Чувствительность глаза благодаря темновой адаптации может увеличиваться в 200 000 раз. Поэтому верность натуре сохранится и в том случае, когда все цвета картины будут равномерно более темными, чем на самом деле, то есть если способности пропорциональные отношения яркостей. При рассмотрении живописного полотна, где краски несколько приглушены, глаз приобретает большую чувствительность по сравнению с той, которая была бы нужна при дневном освещении в натуре, и мы совсем перестаем замечать, что краски данной картины темнее действительных. Реакция зрачка на свет, его способность увеличиваться и уменьшаться тоже компенсирует изменение освещения и регулирует чувствительность сетчатки. Днем зрачок сжимается до диаметра 1—2 мм. В темноте он расширяется, пропуская в глаз больше света. Так как площадь зрачка пропорциональна квадрату диаметра, то при переходе из освещенной комнаты (или улицы) в темную зрачок увеличивается в 4 раза, а количество пропускаемого им света возрастает в 16 раз.

Глаз так быстро приспосабливается к световым колебаниям, что мы никогда не ощущаем полностью, насколько велики различия в яркости вокруг нас. Если сравнить пейзаж, залитый прямыми лучами солнца, с тем же пейзажем в лунную ночь, то отношение яркости белого и черного не превышает 5 : 1. Однако в абсолютных величинах освещенность меняется очень сильно. Черный объект при солнечном свете в 10 000 раз ярче белой бумаги при луне.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1968, с. 133.

Не стоит даже пытаться изобразительными средствами передавать абсолютные отношения светлот — получится лишь тональная путаница, исключаяющая впечатление освещенности патуры. Выявляя форму предмета с помощью светотепи, достаточно показать свет и тень в их пропорциональных зрительному впечатлению отношениях. Таким образом, светотеневые отношения подчиняются своего рода тональному масштабу, подобно тому как на маленьком рисунке фигуры человека ее видимые пропорции устанавливаются, выдерживаются глазомером в едином масштабе.

Работая с патуры, надо так распределить переходы тонов от светлого к темному, чтобы самое темное в зрительно воспринимаемой патуре и в изображении было бы самым темным, самое светлое — самым светлым, а промежуточные, соседние тона во столько же раз сильнее или слабее этих двух пределов, во сколько они слабее или сильнее в патуре.

«Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, — писал Леонардо да Винчи, — то приучайся рисовать медленно и оцепивать, какие цвета и сколько их содержится в первой степени светлоты и подобным же образом из теней, какие более темпы, чем другие»<sup>1</sup>.

К. Коровин о задаче таких отношений говорил: «При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлее, что темнее. Когда цвет не похож и в случае желанья сделать его похожим, надо смотреть, насколько он тепел или светел по отношению к другим цветам в картине»<sup>2</sup>.

Советский художник Ф. Богородский об этой же задаче говорит так: «...если мы забудем основной закон реалистической живописи, имеющий в виду нахождение в объекте, подлежащем изображению, моментов светосилы (что темнее и что светлее), то нам не удастся показать на плоскости холста пространственность, плановость и т. д. Реалист не раскрашивает, а пишет, то есть ищет тоновые отношения, не теряя впечатления целого. Например, он видит голубую вазу, но, прежде чем делать ее голубого цвета, выясняет, насколько эта голубая ваза темнее или светлее, скажем, розовой стены, на фоне которой она изображается»<sup>3</sup>.

Начинающий рисовальщик обычно выполняет тоновой рисунок не методом отношений, а копируя светотень «в упор». Рисуя, к примеру, голову человека, он старается передать в полную силу топальную разницу между ее поверхностями. В результате не получается ни освещенности, ни материальности объемной формы, расположенной в пространстве. Пытаясь поправить рисунок, подчеркнуть яркость бликов, рисовальщик пачинает утемнять фон, усиливать контрасты полутонов, чернить тени. В результате свет на лице пропадает, рефлексy выдвигаются вперед, тепи провалива-

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1968, с. 120.

<sup>2</sup> Константин Коровин вспоминает. М., 1971, с. 128.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: О живописи. М., 1959, с. 161, 162.

ются, форма головы в целом искажается. Все эти казусы происходят потому, что неопытный рисовальщик еще не усвоил важной истины: освещенность нельзя передать одними контрастами света и тени, минуя требования закона тоновых отношений, выдержанных в едином масштабе от самого светлого до самого темного.

Методом копирования патуры «в упор» (то есть не прибегая к сравнительно силы света и теней) в условиях слабого компактного освещения еще можно получить грамотное изображение, потому что сами световые отношения патуры ослаблены до степени светлотных возможностей красок палитры. Достоверно изобразить патуру в условиях пленера при сильном освещении таким способом невозможно. Здесь требуется совершенно иной подход — необходимость выдерживать топовый масштаб.

Предположим, мы пишем пейзаж и взяли освещенную солнцем песчаную дорожку самым светлым тоном, какой позволили составить наши краски. Если тут мы и добились сходства с патурой, то, работая дальше, столкнемся с необходимостью подобрать еще более светлый тон (например, для освещенного солнцем облака). Но, исчерпав ранее предельные возможности палитры по светлоте, мы окажемся не в состоянии выполнить эту задачу. Поэтому прежде чем решить, какой силы тона будет на холсте эта песчаная дорожка (или какое-либо другое место), надо подумать, в каком диапазоне светлоты цвета придется ее изображать и оставить запас светлоты для освещенных облаков.

Что подразумевается, когда говорят: «Выдержать рисунок или этюд в тоне»? Это значит, что все поверхности в изображении должны быть во столько раз светлее или темнее, во сколько раз такие же поверхности светлее или темнее друг друга в патуре.

В отдельных методических пособиях тон определяется как «степень освещенности поверхности предмета или количество света, отражаемого данной поверхностью». Это не совсем верно. Если говорить о тоне в патуре, то видимая светлота — это не только физическая, но и психологическая величина. Светлота двух поверхностей одинаковой яркости, но различного цвета может оказаться неодинаковой. Тон зависит от яркости фона, на котором предмет наблюдается. В силу контрастного взаимодействия светлот небо в серый день кажется темнее покрытой снегом земли, хотя в действительности небо всегда светлее. Казалось бы, отраженный свет вообще не может обладать большей яркостью, чем источник света. Однако в силу контраста между снегом и гораздо более темными строениями, кустами, деревьями тон снежной поверхности земли кажется светлее тона неба. По этой же причине белая стена дома в пасмурный день тоже может выглядеть светлее неба.

Немало еще имеется и других особенностей, которые определяют воспринимаемую светлоту. Поэтому, когда мы говорим о тоновых отношениях видимой патуры, то не надо забывать, что

### 3. Учебный портрет



речь идет не столько о действительных, то есть физических отношениях патуры, сколько о видимых, психологических. А это далеко не одно и то же. Как перспективная форма предмета (ее величина, конфигурация) не тождественна действительной, так и видимые топовые и цветотые отпощепья не равнопозащпы патурым.

Таковы особенности изображения объемной формы в пространственной среде средствами тона (топовой рисунок, живопись техникой гризайль).

**Упражнения.** Кроме первоначальных навыков рисунка, прежде чем перейти к изображению цветом, необходимо в какой-то мере приобрести знания и навыки топового изображения кистью, то есть овладеть живописью техникой гризайль. Тон является неотъемлемой частью живописи, и передается он в единстве с цветом. Начинающие живописцы в своих первых работах, как правило, ищут только цвет, забывая о его светлоте, и этим самым нарушают цветовую гармонию. Те из них, кто предварительно в достаточной степени овладел задачами топового изображения в технике акварельной или масляной живописи, как правило, более успешно продвигаются в живописи.

Предварительным упражнениям в топовом изображении кистью (белой и черной краской) многие художники и педагоги придавали в обучении живописи огромное значение. Д. Н. Кардовский по этому поводу говорил: «Тон в цвете гораздо труднее постигается, нежели в свете. Вот почему, переходя к живописи, надо уже иметь основательную привычку к тону в свете...»<sup>1</sup> Исходя из этих соображений, курс начального обучения живописи мы предлагаем начинать с упражнений по живописи техникой гризайль.

Система последовательных практических заданий по живописи техникой гризайль достаточно хорошо представлена в различ-

<sup>1</sup> Пособие по рисованию. Под общей ред. проф. Д. Н. Кардовского, проф. В. Н. Яковлева и доц. К. Н. Корнилова. М. — Л., 1938, с. 12.

ных методических руководствах для начинающих живописцев. Поэтому здесь мы не будем предлагать новых упражнений по этой технике. Обратите лишь внимание на учебный женский портрет, рис. 3, который выполнен методом тоновых отношений. Это дало возможность «оторвать» голову от фона и передать материальность каждой детали: лица, волос и одежды.

**2. Цветовые отношения.** Для реалистической живописи очень важно, чтобы не только тоновые, но и цветовые различия предметов были переданы в тех отношениях, в которых они воспринимаются в момент наблюдения натуры. И это необходимо делать, как мы уже говорили выше, по той причине, что зрительное восприятие материального мира вообще опирается на сравнительные показатели, касается ли это пропорций предмета, светлоты или цвета.

В живописном изображении особенно важно сохранить видимые отношения не только по светлоте, но и по силе (насыщенности) цвета. Причем верность цветовых отношений главным образом зависит от верной передачи силы цвета, а не от оттенка. Ошибка в оттенке не так заметна, как ошибка в насыщенности цвета. Неточность в цветовых отношениях по насыщенности неизбежно влечет за собой смещение пространственных планов, отрицательно сказывается на выявлении материальных свойств изображаемых предметов.

П. Кончаловский, отлично усвоивший суждения В. Сурикова о цветовых отношениях, пишет: «Точного цвета с натуры взять нельзя, ибо каждую минуту цвет меняется в зависимости от освещения. Поэтому надо строить все на цветовых отношениях. И если они логичны, не противоречат натуре, тогда можно достигнуть гармонии и правдиво передать именно свои впечатления от натуры. Таким образом, цвет не списывается, а создается на основании натуры»<sup>1</sup>.

Поиски цветовых отношений на холсте подобны установлению перспективных пропорций формы в рисунке. Там рисовальщик не копирует абсолютные величины целого и деталей, а находит их видимые отношения в пропорционально уменьшенном размере. Передача пропорций, видимых в перспективных сокращениях, обязательна. Только верно переданные пропорции дают возможность узнавать предметы в рисунке. В живописном изображении проявляется аналогичная закономерность. В процессе работы красками художник как бы приводит изображенное на холсте и видимую натуру тоже к одному «знаменателю» — к единому тоновому и цветовому масштабу<sup>2</sup>.

Следовательно, линейный рисунок, тоновое и живописное изображение основаны на принципе равных отношений, на принципе подобия. Художник оперирует не буквальными размерами,

<sup>1</sup> Цит. по кн.: О живописи. М., 1959, с. 66.

<sup>2</sup> Более подробно о тоновом и цветовом масштабе будет сказано далее.

не действительной силой тона и цвета, а лишь пропорциональными. Соотношения между размерами предметов, светлотой и силой цвета на холсте — величины несоизмеримо меньшие, чем в натуре. Однако пропорциональное равенство зрительно воспринимаемых отношений позволяет создать впечатление жизненной правды и в линейном, и в тоновом, и в живописном изображении.

Художники часто сравнивают — и совершенно правомерно — правдивое изображение красками с музыкальной мелодией, в которой каждый отдельный звук сам по себе ничего не выражает, но в гармонии с другими звуками производит должное впечатление. Можно сыграть мелодию в более низком регистре или в более высоком, она останется все той же мелодией. Но если нарушить взаимосвязь — гармонию звуков, мелодия перестанет существовать.

То же самое можно сказать о работе красками. Допустимо избрать ту или иную красочную гамму, более или менее светлую и насыщенную, но при этом важно соблюдать взаимосвязь различных видимых предметов по силе цвета. Иначе живопись не будет приводить цельного, гармонического впечатления. Краска, которая в картине не связана в пропорциональных отношениях по светлоте и насыщенности с другими красками, вызывает ощущение диссонанса, выделяется так же резко, как фальшивая нота в музыке.

Объясняя значение цветовых отношений, Б. Иогансон говорит: «Каждый живописец-профессионал, прошедший хорошую реалистическую школу, знает, что метод писания с натуры основан на сравнении тончайших соотношений близких между собой тонов как по силе света, так и по оттенкам цвета; знает, что процесс писания с натуры заключается в выявлении различий на холсте, заложенных в натуре разниц светосилы и напряженностей оттенков цвета»<sup>1</sup>.

Верно передать в живописи цвет какой-либо поверхности в тоне означает, во-первых, определить ее цветовой оттенок (синий, желтый, зеленый и т. д.); во-вторых, найти отличия между всеми поверхностями по светлоте, то есть во сколько раз они темнее или светлее; в-третьих, определить интенсивность (насыщенность) цвета каждой поверхности по отношению к другим, то есть во сколько раз цвет одной поверхности сильнее или слабее по цвету всех остальных.

Под термином «тон» в живописи нельзя подразумевать просто светлоту (светосилу) или цвет в натуре в совокупности всех его свойств. Светлота или цвет в натуре и тон на этюде — это не одно и то же. Тон в живописи является результатом пропорционального переложения светлотных и цветовых отношений природы на язык живописи. В живописной практике говорят: «верно по

---

<sup>1</sup> Иогансон В. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 108.



#### 4. 5. Учебные портреты

топу» или «певерно взятый топ выпадает из целого, вызывает дисгармонию» и т. д.

Понятие термина «топ» в живописи перекликается с французским словом «валёр», употребляемым при анализе колористических качеств картины. К. Юоп объяснял «валёр» как результат «тонко воспринимаемых живописных отношений и чувствований...»<sup>1</sup> Н. Радлов определял сущность этого термина как «правду тона», заключающего в себе всю сложность цветовых отношений натуры.

Итак, подведем итог: живопись «подражает» природе не абсолютной силой света и цвета, по главным образом пропорциональными видимой натуре отношениями. Суть отношений кроется в том, что более светлые и более темные, более интенсивные и насыщенные цвета изображения натуры подобны. Именно в умении переложить видимое цветовое богатство природы на ограниченный «словарь» красок палитры заключается профессиональное мастерство живописца.

Цветовые отношения натуры и цветовые отношения на этюде, будучи неразрывно связаны между собой, не тождественны. Сущность отношений этюда — это не повторение натуры, а зрительный образ реальных отношений, построенный с помощью избранных средств палитры методом сравнения.

Так художник-реалист осуществляет живописное изображение объектов и цветовых явлений природы.

<sup>1</sup> Юоп К. Об искусстве, т. 1. М., 1959, с. 15.

Попутно отметим следующее: нахождение светотеневых и цветовых отношений — это неделимый процесс. Форма предмета лепится не разбеливанием или утмнением локального цвета, а мазками краски, согласованной одновременно по тону, оттенку, силе цвета. Причем нельзя отделять краску от рисунка: каждым прикосновением кисти к холсту необходимо сознательно лепить форму цветом, учитывая конструктивное или анатомическое строение. На учебных работах жепской и мужской головы, рис. 4, 5, отсутствует анатомическое понимание деталей лица и всей формы в целом. Мазки краски по выявляют строение глаз, носа, губ. Формы их смяты и смазаны. Если же мы обратим внимание на голову солдата, рис. 6, то здесь указанные недостатки отсутствуют: художник стремился лепить конструкцию и объемную форму каждой детали.

В реалистической живописи тоновые и цветовые отношения играют решающую роль в изображении формы средствами светотени и цвета. Когда сила света и цвета выдержана в правильных отношениях, тогда на картинной плоскости появляются объем и материал предмета, пространство и свет. При неправильных цветовых отношениях нарушается гармония целого; из него, как из поврежденной мозаики, вываливаются отдельные цветовые куски, чужеродные общему колористическому строю. Гармония цветового строя — это прежде всего результат пропорциональности между натурой и изображением.

Работа с натурой методом тоновых и цветовых отношений практически начинается с определения в натуре наиболее светлых, интенсивных и темных цветовых пятен. Промежуточные поверхности сравниваются с ними. В пейзаже, например, самой светлой и сильной по цвету может оказаться освещенная солнцем зеленая поляна, а самой темной — глубокая тень на переднем плане. Тон и цвет следующих планов соотносятся с этими исходными пунктами. При таком сравнении легко установить, что, например, хмурые тяжелые облака по тону все же легче темных объектов, расположенных на земле. На этюдах В. Серова можно заметить, что живописец начал писать их только после того, как ясно представил тоновые и цветовые различия между объектами и планами. Самые светлые места в натуре и на этюдах являются самыми светлыми — с ними не спорит по тону ничто другое: ни небо, ни облака, ни поверхность воды.

В живописи маслом лучше начинать писать с предельно темного пятна в тени, прокладывая его цветом, обогащенным рефлексами. «Цветовой звук» самого темного места, контрастирующего с белой плоскостью холста, будет выполнять роль камертона, по которому настраиваются музыкальные инструменты в оркестре или голоса в хоре. Если же начать работу с менее насыщенных в натуре и более светлых по цвету поверхностей, можно так преувеличить их цветность и силу тона, что они исчерпают весь резерв силы цвета, необходимый для других, более ярких и темных



поверхностей. Именно о разумной последовательности в нахождении цветовых отношений говорил В. Поленов, советуя сначала положить на холст самые интенсивные определенные цвета, потом самые темные и светлые; полутона сравнивать как по отношению к светлому и темному, так и по отношению к теплому и холодному.

При этом следует прежде всего пойти и проложить цветовые различия между основными объектами, большими планами и пятнами; в натюрморте, например, между поверхностью стола и общей группой предметов. Как предметы между собой, так и фон, на котором они расположены, — необходимая составная часть этюда. Нельзя написать основные предметы, а потом добавить к ним какой-нибудь фон. В природе все объекты находятся в определенной тоновой и цветовой взаимосвязи, в конкретном окружении, все они освещаются общим источником света, имеют соответствующие освещению и окружению рефлексы. Поэтому будь то деревья на фоне находящегося вдали леса, дом на фоне простирающихся за ним горных вершин, натюрморт или портрет — все надо писать одновременно. Только нанесение общих цветовых отношений между всеми объектами позволит в дальнейшем правильно вести проработку деталей. В пейзаже, например, если основные цветовые отношения ошибочны, то последующая разработка цветовых оттенков приведет к утрате целого в колористическом облике натуры. Впечатление пространства, материальности и освещенности изображаемых предметов будет отсутствовать, потеряется общее колористическое состояние.

Опытные художники рекомендуют, перед тем как приступить к живописи, внимательно присмотреться к натуре, определить основные цветовые отношения и соответственно «построить» палитру, а затем уже перенести с нее найденные тона и полутона на холст, добавляя красочные смеси там, где это нужно. Лучше потратить некоторое время на поиски цветовых отношений на палитре, нежели делать это прямо на холсте, пачкая и загрязняя живопись.



7. В. Серов. Этюд с облаками



8. В. Серов. Этюд с лошадыю

В книге «Молодым художникам о живописи» Б. Иогансон рассказывает, как К. Коровин однажды согласился «поправить» этюд одной ученицы в присутствии всего класса (в мастерской стояла обнаженная модель, рядом — повая табуретка и все это на фоне различных тканей: одна из них близка по тону к обнаженному телу, другая — густо-черный бархат). В процессе письма К. А. Коровин все время объяснял: «„Я люблю пачищать с самых густых темных мест. Это не позволяет влезать в белесость. Колорит будет насыщенный, густой“». И он составил на палитре тон

черного бархата чернее черного; туда входила берлинская лазурь в чистом виде, краплак темный и прозрачная краска типа индийской желтой — желтый лак. На грязновато-буrom холсте (вычистить его добела не удалось) был положен исчерпа-черный мазок, который смотрелся посторонним телом на холсте. Далее, на палитре же, он составил теневые части различных материй и тепевую часть волос, паходя все топа вокруг черного бархата, цвет которого лежал на палитре, как камертоп. „Видите, на палитре я приготовил эту кухню как пачало для предстоящих сложных поисков дальнейших отношений“. Все найденное на палитре было положено на холст, но на палитре остался след от пайденного, и к нему подбиралось дальнейшее.

Такой способ поисков на палитре оказался для нас новостью. Мы, как истые поклонники непосредственной мази и возни на холсте, были удивлены таким строгим контролем над собой, — и кого, „самого Коровина“, который, как нам казалось, с лету возьмет любой топ... „Вы, вероятно, видите, что мне не удается передать пожку табуретки в тепи. Придется паписать точно окружающее, чтобы уж на верно пайденном фоне безошибочно ударить“. И пошли на палитре поиски „окружающего“ для того, чтобы безошибочно, одним мазком „ударить“ тепь пожки табурета. Технически это было сделано так: когда все „окружающее“ было найдено на палитре, с „пайденного“ было соскоблено лезвием пожа то место, где точно был составлен топ теневой части табуретки, — и все это с поразительной легкостью перенесено на холст.

Палитра в грубом виде представляла нечто вроде эскиза или подмалевка. Времени прямо на холст вымазывалась та или иная чистая краска, но основные цветовые отношения были на палитре одно к другому впритирку»<sup>1</sup>.

Процесс первоначального пахождения цветовых отношений больших масс или плоскостей образует капву, по которой художник впоследствии «выпивает» цветовыми оттепками, паблюдаемыми в патуре. Путь от общего к частному — от основных цветовых отношений к обогащению их соответствующими цветовыми оттепками — в конечном счете завершается обобщением частностей, дробящих целостность колористического строя картины или этюда.

Мы уже отмечали, что светлота и цвет как в патуре, так и на холсте зависят от светлоты и цвета смежных поверхностей. Краска, положенная на холст, как бы меняет свое звучание от соседства с другими красками. Если мы исправим по цвету одну часть этюда, от этого изменятся и сопредельные с ней части. Утепним тепевые места — усилятся светлота освещенных сторон объемной формы, утепним фон — четкость ее темных сторон уменьшится. Из этого обстоятельства вытекает одно важное пра-

---

<sup>1</sup> Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 112, 113.

вило, которого надо всегда придерживаться. Не следует вносить исправления изолированно. Если, скажем, свет на холсте не светится, надо исправлять не столько это пятно, сколько его цветное окружение.

В процессе работы бывает иногда так: вы берете максимально насыщенную по яркости краску с палитры, а видите, что среди других красок на холсте она потускпела. Это происходит потому, что сочетание цветов, в которое вы вводите этот тон, не найдено. Например, мазок кадмия оранжевого на разных по цвету фонах выглядит то желтым, то красноватым. На синем фоне он будет ярко-оранжевым.

Зависимость яркости цвета от окружающей его гаммы красок демонстрируют одни и те же по цвету объекты, расположенные на разных фонах. Цветовая яркость этих предметов в трех случаях выглядит неодинаковой: чем темнее фон, тем они светлее. С утменением фона теряется контрастность теневых мест, в данном случае перца и кувшина, при высветлении эти предметы становятся более заметными.

Из того обстоятельства, что окружающий фон и цвет изображенных поверхностей взаимодействуют, вытекают некоторые рекомендации в отношении цвета палитры, на которой художник составляет оттенки. Обычно живописцы пользуются коричневой или белой палитрой. Предполагается, что красочные смеси, составленные на белой палитре, будут такими же и на белой картинной плоскости. Однако белая или коричневая палитра — это не тот фон, на котором располагаются предметы в натуре, и не то окружение, в котором будут находиться краски в живописном изображении. Восприятие цвета предмета, взятого на палитре изолированно от цветов других предметов, — это одно, а восприятие его в натуре или на холсте в окружении других предметов — совсем иное. Бывает так: оттенки на палитре как будто подобраны правильно, но, положенные на белый грунт холста, они часто кажутся темнее, чем получались на палитре или как они выглядели в натуре. Какой бы палитрой мы ни пользовались, первые мазки краски на белом холсте в силу контраста кажутся темными и грязными — не теми, какими они казались в натуре или на палитре.

Неопытный художник тут же принимается подбирать на палитре более светлые оттенки. В результате, когда весь холст будет прописан, живопись окажется разбеленной или просто грязной.

Можно заметить, как по-разному выглядят одни и те же цветные оттенки на разных по тону и цвету палитрах. На белой палитре светлые пятна почти незаметны. На темно-коричневой палитре теряются темные оттенки. И только на палитре, общий цвет и тон которой близок к общему цвету и тону фона натурной постановки, краски смотрятся в аналогичных натуре отношениях.

Чтобы подобрать, например, на белой палитре цвет белой ча-



#### 9. Учебный этюд на общие тоновые и цветовые оттопления

ши, неискушенный в живописи художник вынужден составлять ее значительно светлее, чем это есть в натуре. Искомые оттенки цвета на коричневой палитре уведут живопись в более темные тона. На палитре, окраска которой в известной мере соответствует общему тону и цвету натуры, легче подобрать нужные оттенки. С этой целью некоторые художники рекомендуют составлять прямо на палитре общий фон — подкладку для каждой новой работы. Б. Йогансон, например, советует взять белую кафельную или фарфоровую плитку или белую тарелку, натереть луком, чтобы на нее лучше ложилась акварель, и на этой палитре составить такое сочетание акварельных красок, которое образовало бы по светлоте и цвету топ, близкий к общему тону дальнего плана натурной постановки. При этом он рекомендует свободно вливать одну краску в другую, употребляя умеренное количество воды. Если такую акварельную палитру подогреть, через три-четыре минуты она высохнет, по поверхность заливки станет матовой. После этого палитру надо протереть маслом, и тогда в гляцевитых переливах акварели обнаружится тот общий топ, который близко подходит к искомому. Затем эту акварельную подкладку используют для составления оттепов цвета масляными красками<sup>1</sup>.

Такая приготовленная палитра действительно позволяет точнее составлять оттепки и избегать повторных переделок на холсте.

<sup>1</sup> См.: Школа изобразительного искусства, вып. II. М., 1960, с. 52.

Для более ускоренного приготовления общего цвета палитры можно порекомендовать еще один способ: общий тон и цвет натурной постановки составить акварельными красками на листе бумаги и подложить эту бумагу под прозрачную палитру. Прозрачная палитра с акварельной подкладкой позволит точнее почувствовать напряжение и плотность цвета, предвидеть его «поведение» и на картинной плоскости.

**Упражнения.** Выполняя тональные рисунки и этюды по указанным выше упражнениям в живописи техникой гризайль, учащиеся уже познакомились с методом работы отношениями, уяснили пропорциональную зависимость между светосилой нескольких предметов в натуре и на рисунке.

Живописное изображение тоже основывается на законе пропорциональных отношений. В реалистическом изображении очень важно, чтобы не только тоновые, но и цветовые различия предметов были переданы в тех отношениях, в которых они находятся между собой в действительности в момент наблюдения. Если в этюде это удалось, реальность изображения обеспечена: мы узнаем предметы, их цвет, материал, состояние освещенности.

Изучение закона цветовых отношений мы предлагаем проводить в следующей последовательности. Прежде всего необходимо научиться определять цветовые различия предметов в натуре по трем основным свойствам (оттенку цвета, светлоте и насыщенности) и передавать их на этюде в общих больших силуэтах и пятнах. Причем эти упражнения необходимо выполнять в условиях комнатной обстановки при дневном освещении. В равных условиях освещения почти нет разницы между яркостью красок натуры и красок на поверхности холста. Сопоставление близких друг другу диапазонов натуры и изображения не представляет особой сложности и поэтому может служить начальным этапом в освоении закона пропорциональности тоновых и цветовых отношений.

Работа отношениями в условиях пленера, где яркости объектов природы значительно превышают изобразительные возможности красок палитры, значительно усложняется.

После выполнения этих заданий, то есть когда будет выработан навык изображения группы предметов в больших обобщающих отношениях, можно перейти к изображению учебных натюрмортов с детальной проработкой формы предметов натурпой постановки с учетом их взаимных цветовых различий.

1. Первое практическое упражнение мы предлагаем посвятить ознакомлению со свойствами цвета.

Выше мы отмечали, что основным законом живописной грамоты является закон цветовых отношений. Сущность его заключается в подобии цветовых отношений видимой натуры и этюда. Определение цветовых отношений как в натуре, так и на холсте достигается, как известно, методом сравнения. Однако, чтобы делать такие сравнения и находить цветовые отношения, очень важно предварительно знать, чем может отличаться один цвет от



другого. Другими словами, необходимо прежде всего познакомиться с основными свойствами цвета: цветовым оттенком, светлотой и насыщенностью. Предварительное ознакомление с основными свойствами цвета позволит начинающему живописцу с самого начала обучения стать по профессиональный путь работы сравнениями и отношениями.

Прежде всего отметим, что теоретическая беседа о свойствах цвета должна сопровождаться показом предметов, имеющих окраску, различную по трем вышеуказанным свойствам. На этих примерах начинающие живописцы должны уяснить суть вопроса, определить, какой цвет предмета более насыщен, а какой менее. Этого можно достичь в устной беседе методом вопросов и ответов.

Отличия предметов по светлоте и оттенку цвета учащиеся обычно хорошо замечают. Различия же по насыщенности определяют с большим трудом. Особую сложность составляет для них практическое составление оттенков цвета, различных по насыщенности. Чтобы преодолеть эти затруднения, необходимо предложить учащимся выполнить шкалу насыщенности для красного, зеленого, синего и других цветов. В акварельной технике это достигается прибавлением к чистой яркой краске все большего количества серого цвета. На это упражнение достаточно выделить 30 минут.

Заключительным практическим упражнением этого задания будет копирование с натуры предметных цветов. Для этой цели перед учащимися ставят несколько групп предметов (по 3—4 предмета) на фоне белой бумаги. Предметы должны освещаться спереди, то есть так, чтобы на них по возможности не замечалась светотень и они смотрелись плоскими силуэтами. Учащиеся должны подобрать на бумажной палитре пятна, которые бы отличались друг от друга так, как отличаются предметы в натуре, то есть найти их различия и по тону, и по оттенку, и по насыщенности.

Необходимо скопировать несколько таких групп, одни из которых составлены из теплых по цвету предметов, другие — из холодных. При этом надо стараться, чтобы в каждой группе предметные цвета явно отличались по тону и насыщенности. На эти упражнения можно затратить не больше двух часов.

2. При построении рисунка находятся прежде всего пропорции основных объемов, больших масс, а потом уже прорабатываются детали. «Большую форму» начинающий рисовальщик обычно не видит: бросаются в глаза детали. Большую форму (например, форму головы как целого, грудной клетки, таза) художник должен найти и определить на рисунке, прежде чем перейти к деталям. В связи с этим существует формула процесса рисования: идти от общего к деталям и заканчивать обобщением. Аналогично этому осуществляется процесс живописного изображения. При изображении цветом такое же значение имеет гармония цветовых отношений больших силуэтов. Как большую форму, так и отношения больших цветовых силуэтов тоже не сразу можно научиться видеть. Обычно в глаза неопытному живописцу бросаются цветные детали: свет, тень, блики, рефлексы. Он и пишет их отдельно, упуская впечатление цветового целого.

Вот почему при изображении цветом следует прежде всего научиться определять в натуре и находить на холсте общие цветовые отношения между основными объектами (в натюрморте, например, между общим пятном фона, поверхностью стола и силуэтами отдельных предметов). В пейзаже надо проложить прежде всего большие цветовые отношения неба, земли, крупных облаков и т. д. Именно на верности отношений между основными объектами держится все дальнейшее цветовое построение, проработка деталей. Если основные цветовые отношения ошибочны, то последующая разработка цветовых оттенков деталей приведет к утрате целого в колористическом облике натуры. Нахождение цветовых отношений больших масс или плоскостей образует канву, на которой художник в дальнейшем как бы «вышивает» цветовыми оттенками, наблюдаемыми на форме. Если общие цветовые отношения решены неверно, никакая дальнейшая проработка рефлексов и различных влияний свето-воздушной среды не приведет к грамотному изображению. Советский живописец Б. Яковлев говорил, что живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами.

Непонимание сущности нахождения больших цветовых отношений долгое время мешает начинающим живописцам стать на путь подлинного профессионального мастерства: в своих работах они лишь занимаются проработкой светотени в пределах предметных цветов, копируя их «в упор». Чтобы поскорее избавиться от этих ошибок и стать на профессиональный путь обучения, в самых начальных упражнениях по живописи необходимо познакомить начинающих живописцев с методом работы большими отношениями. Для этой цели мы предлагаем выполнить несколько

упражнений на решение в этюдах общих цветовых отношений без детальной проработки формы.

В качестве первых упражнений надо поставить несложные натюрморты из 2—3 бытовых предметов, которые бы хорошо отличались друг от друга по тону и насыщенности цвета. Можно взять предметы, которые применялись в первом задании. После того как будет выполнен подготовительный рисунок, студенты должны проложить общие цветовые различия между предметами, фоном и поверхностью стола в виде больших однородных пятен, не внося в них цветовое разнообразие, которое можно видеть на каждом объекте натурной постановки. Разнообразие оттенков на фоне, цветные рефлексы на свету и в тени предмета — все это опускается. Изображаются цветом лишь большие цветовые силуэты и планы без проработки частных деталей. Необходимо выполнить несколько десятков таких этюдов по 2—3 часа на каждый.

### Общее цветовое состояние и колорит

Зрительное восприятие — сложный процесс. В нем участвуют не только непосредственно зрительные ощущения, но и представления, опыт зрительной памяти. В результате мы можем одновременно получить не только зрительные, но и эмоционально-ассоциативные образы. Поэтому смысловое, образное и эмоциональное звучание цвета в картине и живописном этюде неразрывно связано как с пластическими качествами изображения, так и с выражением такого цветового строя, который бы своим общим звучанием настраивал зрителя на различные ассоциации.

Эмоциональная функция колорита картины производит определенное воздействие в том случае, если он создает в изображении определенную световую и цветовую среду, определенное состояние освещенности природы, которые связаны с нашим психологическим опытом.

С характером общего освещения (солнечное, пасмурное, искусственное) всегда связано определенное эмоциональное настроение. Световые условия способны перевести колорит одной и той же местности с мажорного звучания в минорное, не говоря уже о множестве промежуточных состояний. Мы испытываем отнюдь не одинаковые чувства при восходе или заходе солнца, днем или в лунную ночь, в туман или в дождливый день. Колорит самой природы вызывает то радостное ощущение, то тревожное. Полумрак подвального помещения действует на человека угнетающе. Залитая светом комната создает совсем иное настроение, чем та же комната при ослабленном, нейтральном свете. Освещенное солнцем зеленое поле или лес найдут радостный отклик в душе человека. Тучи, закрывшие небо, общая серая тональность пасмурного дня навевают грусть.

Эти впечатления и переживания входят в наш жизненный опыт. И если художник верно передаст в картине состояние ос-

вещности в определенное время дня или при определенной погоде, у зрителя возникнут чувства, аналогичные тем, которые он испытывал когда-то. Настроение, рожденное раньше от соприкосновения с природой, ассоциативно вызывается цветовым строем живописи. Зритель может еще не успеть детально разобраться, какое действие изображено в картине, каковы взаимосвязи между ее героями, но общий колорит ее может сразу оставить эмоциональный след — чувство радости, тревоги или покоя. Если изменить состояние освещенности, можно дать совершенно иное направление эмоциональному воздействию картины и даже смыслу воспроизведенного в ней. Если художник не овладеет мастерством передачи состояния освещенности (утро, вечер, серый день, солнечный), он не сможет образно передать задуманный сюжет, заставить краски усилить эмоциональное воздействие картины.

Зависимость общего цветового строя или колорита картины от ее содержания отдельные студенты иногда представляют слишком примитивно: если надо изобразить радостное событие, праздничное, то художник пользуется желто-красными, зелеными, светлыми красками, создающими «жизнерадостный» колорит. И наоборот, если изображается трагическое событие, то общий колорит картины должен быть темным, мрачным, серым и тяжелым по краскам. Общий цветовой строй картины не определяется художником таким образом. В зависимости от содержания выбирается определенная ситуация места, времени и действия, характер освещения и др.

На какую бы картину подлинного мастера живописи мы ни посмотрели, везде найдем нерасторжимые узы между ее содержанием и состоянием освещенности. Именно ассоциативные свойства чувственно-зрительных восприятий природы учитываются художниками в стремлении добиться наиболее сильного эмоционального воздействия живописи на зрителя.

П. Чистяков в письме к В. Васнецову по поводу одной из картин последнего указывал, что смысл события, его поэзия требуют «набросить сумеречный покров» на весь колорит, пронизать его светом, «согласным идее картины».

В картине В. Сурикова «Мепшиков в Березове» настроение тоски и безысходности подкрепляется скудным освещением, проникающим через слюдяное оконце в мрачную избу опального князя.

Картины А. Архипова тоже могут служить убедительным примером того, как художник выбирает такие условия освещения, которые обеспечивают соответствующее воздействие идейного замысла и колорита на зрителя. В «Прачках» не случайно показано помещение с маленьким замороженным окном, еле пропускающим свет неба. Положение окна указывает на то, что сцена происходит в полуподвале. Холодные блики на деревянных корытах, на залитом водой полу и сизый пар воссоздают обстановку сырой и грязной прачечной во всей ее неприглядности. Естественный для такой обстановки «гнетущий» колорит даст осязаемое представление

о невыносимой тяжести труда усталых женщин. Другая его картина — «В гостях» — совсем иная по настроению. Многоцветная праздничная живопись придает этой оживленной сцене жизнерадостный характер.

Пейзаж И. Левитана «У омута» благодаря верно переданному состоянию природы в сумерках вызывает ощущение прохлады, таинственной сказочности заросшего града. Если бы картина была написана при другом состоянии освещенности, изменился бы и ее колорит и соответственно наше впечатление о ней. Об этом свидетельствует первый вариант этой картины<sup>1</sup>, где тот же мотив написан в дневные часы, в повышенной гамме красок, то есть более светло и насыщенно по цвету. Пейзаж пробуждает совершенно иные эмоции. К нему даже не совсем подходит название «У омута».

Обратим внимание еще на одну левитановскую картину. Серое небо, однообразная пустынная дорога тянется вдаль к горизонту. Все это производит определенное настроение. Если ввести в этот пейзаж веселое солнечное освещение, левитановская «Владимирка» породила бы другое настроение, вызвала иные чувства и мысли. В этом легко убедиться при знакомстве с первым вариантом картины, написанным прямо с природы в более светлой и радостной гамме красок<sup>2</sup>. Этюд пленяет свежестью пленерной живописи, лиричным настроением. Сравнивая картину с этим натурным этюдом, можно заметить сознательные изменения в ее световом режиме и, следовательно, в цветовом состоянии: общий колорит картины темнеет, становится более сумрачным, небо целиком заволакивается облаками, темнеет и общий тон земли. Картина потеряла лирическую обаятельность этюда, но приобрела другую эмоциональную выразительность и глубину содержания, вобравшего в себя размышления художника.

Одним словом, все колористические закономерности, с которыми мы встречаемся в картинах, являются производными от соответствующих закономерностей в реальной действительности.

Говоря об эстетическом воздействии цветового строя изображения, уместно ответить на вопрос: заключают ли отдельные цвета или их сочетания эстетическую значимость сами по себе и обладают ли они какой-либо красотой, которую следует искать в натюрморте, портрете, тематической композиции? Да, конечно.

Хотя красота цвета в живописи определяется главным образом его изобразительными качествами, все же цветовые сочетания имеют и свою собственную качественную характеристику, с которой живописец не может не считаться. Хотя эстетика изолированного цвета или сочетаний цветов далеко не главный фактор, определяющий гармонию колорита, в подборе предметов натюрморта, в выборе обстановки и одежды портретируемого человека

---

<sup>1</sup> 1891 г. Собрание Е. В. Ляпуновой.

<sup>2</sup> 1892 г. Собрание А. М. Колударова.

и т. д., художник часто проявляет свой вкус и понимание красоты цветовых сочетаний для выражения замысла. Построение же цветового строя самого изображения будет определяться объективными данными организованной таким образом природы, будет органически связано с выражением формы в ее объемной и материальной трактовке через светотень. Если же написать натюрморт в заведомо заданном гармоничном сочетании условных цветов, в котором огурец, например, будет малинового цвета, а капуста — красной и т. д., то всякая изобразительность и выразительность цвета потеряется. Цвет, оторванный от предметной формы, не передающий его материал, не будет способствовать эстетической выразительности. Только применение цвета, наиболее свойственного предмету, находящемуся в конкретных условиях среды и освещения, повышает его выразительную роль. В этом суть роли цвета в изображении.

Как же создается в реалистической живописи гармоничный, эмоционально действенный колорит?

**1. Общее тоновое состояние.** Несмотря на верность тоновых и цветовых отношений, о которых мы уже говорили, живописное изображение останется неполным, если художник, передавая отношение, не учтет общего светового состояния изображаемой природы.

Общее тоновое состояние или общий тон — это результат воздействия силы света, которая может несколько смягчить или усилить контрасты светотени, не нарушая взаимных светлотных отношений предметов. Давайте разберемся в этом на опыте. Поместим в нейтральном освещении упомянутые выше три диска (белый, серый и черный) и будем уменьшать или увеличивать силу их общей освещенности. Мы по-прежнему увидим их тоновые различия без изменения: один диск серый, другой — черный, третий — белый, но при этом все же заметим, что общая их освещенность становится то темнее, то светлее.

Чтобы получить наглядное представление о характере тонового состояния природы при разном освещении, попробуйте рассматривать природу через серые стекла равной прозрачности. Если смотреть через стекла, поглощающие  $\frac{9}{10}$  света, то отражаемый от каждой поверхности свет таков же, как если бы само освещение было уменьшено до  $\frac{1}{10}$  путем установки стекла большого размера между источником света и объектом, который мы рассматриваем. Подобная картина наблюдается в серый день, когда облака закрывают небо и солнце.

Общее тоновое состояние колористически объединяет краски картины. Оно определяет диапазон светлот изображаемого момента. Пейзажи, написанные в различное время дня или в различную погоду, должны отличаться друг от друга по общему тону, как и в действительности отличается состояние освещенности утром, днем, вечером или осенью, зимой, весной, летом. Если писать в разное время дня один и тот же пейзаж, например часть улицы с белым

зданием на переднем плане, то белая поверхность этого здания в этюдах солнечного и пасмурного дня, утром и вечером должна быть разной светлоты. Если же по этюдам невозможно различить, какой из них написан утром, какой днем или вечером, это значит, что автору их не удалось уловить общее тоновое состояние природы. «Сравните, — говорил Дени Дидро, — какую-нибудь сцену природы днем при сияющем солнце с той же сценой при пасмурном небе. Там будут сильными и свет, и тени, здесь же все будет бледным и серым»<sup>1</sup>.

Наше восприятие светлоты предметов опирается, таким образом, не только на их отношения. Мы замечаем также изменения общей освещенности, на них так или иначе реагирует чувствительность нашего глаза, и в нашем сознании закрепляются эти колебания. Вот почему, чтобы передать естественное состояние пониженной освещенности, знакомое каждому человеку, художнику приходится иногда пользоваться неполным светлотным диапазоном красок и строить колорит в приглушенной по тону гамме. Натюрморт, поставленный в комнате, неразумно писать такими же светлыми красками, как натюрморт, находящийся в условиях плепера при рассеянном свете неба. В комнате дневное освещение приблизительно в пятьдесят раз меньше освещенности рассеянным светом неба. Любая поверхность в этюде, выполненном при слабом освещении, не должна отражать больше света или быть ярче, чем в момент наблюдения натуры. В противном случае невозможно будет передать характер освещенности: в вечернем пейзаже, например, не будут светиться уличные фонари, костер или закат солнца.

Вспомним картину В. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Она исполнена в пониженном тоновом диапазоне. Если сравнить рубахи стрельцов с белой бумагой, окажется, что цвет их вовсе не белый, а темно-серый. Но в картине они выглядят белыми. И остальное написано утенненными плотными красками, потому что в условиях слабого утреннего освещения все предметы отражают мало света. Цвет лица старухи, сидящей на телеге, тоже написан темными, нелокальными красками. Это хорошо видно, если смотреть на него изолированно от всего окружения. Но среди всех объектов, где все припало на себя влияние слабого утреннего освещения, цвет лица воспринимается естественным. Если включить в любое место картины пятно повышенной светлости, оно окажется чужеродным телом в данной колористически согласованной атмосфере.

В. Серов в мастерской, где под его руководством молодые художники овладевали «секретами» живописного мастерства, ставил обнаженную модель то вблизи, то подалеже от окна в полутемном углу и приучал учеников находить общую тональность. Он осуждал увлечение контрастами света и тени, если натура находится в

<sup>1</sup> Дидро Д. Об искусстве, т. 1. М.—Л., 1936, с. 64.

умеренном освещении или далеко от рисующего. Он постоянно напоминал, что одна из важных задач живописца, пробующего свои силы в портретном жанре, — выдерживать общее тоновое состояние. Не соблюдая этого закона, можно написать работу, в которой портретируемый, как говорят художники, «вывалится из рамы».

Теорию общего тонового состояния впервые изложил Н. Крымов. О том, как он пришел к пониманию этой закономерности реалистического изображения природы в живописи, Крымов рассказывает следующее: «Работая в Звенигороде, я стал часто задумываться над творчеством Левитана и долго не мог понять, почему, каким образом Левитан широким мазком свободно, убедительно и совершенно материально умел изображать траву, избу, деревья и небо. Отделяя все цветочки, все детали пейзажа, я все-таки не мог никак достичь верной передачи этой материальности разных элементов природы.

Мучительно отыскивая решение этой задачи, я постепенно стал приближаться к истине. Так, однажды, работая над пейзажем в серый день, я пересветлил общий тон этюда, и, как потом ни старался точно передать детали пейзажа, у меня ничего не выходило. Тут я понял, что ошибка заключается в неверно взятом общем тоне.

Тоном в живописи я называю степень светосилы цвета, а общим тоном — общее потемнение или посветление природы в соответствующие моменты дня (так, общий тон сумерек темнее общего тона дня)»<sup>1</sup>.

Этот вывод Н. Крымова нетрудно проверить, исследуя картины многих живописцев. Там, где художником верно найдена общая тональность — там все живет, пульсирует жизнью. Когда найден общий тон, живописец уже не так связан заботой о деталях. Достаточно иной раз одного пятна-намека, чтобы изображаемый предмет воспринимался верно. Пейзажи Левитана, особенно последнего периода, тем и поучительны, что при широкой технике письма они удивительно материальны, воздушны и правдивы.

В статье «О значении тона в живописи» Н. Крымов пишет: «...от верной передачи светосилы взятого момента зависит и передача материала. Не отделка мелких деталей, а верный тон решает материал предметов. Если передать угаданным тоном предмет при общем верном тоне, то обеспечена видимая материальность предмета. Если не угадать верный тон предмета при общей тональной верности, не получится видимого материала этого предмета. Никакие разделки и схожести по характеру не передадут верность видимого материала, а получится обман, подделка под материал»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания. М., 1960, с. 13, 14.

<sup>2</sup> Там же, с. 35. В этой книге репродуцируется экспериментальная таблица, которая дает ясное представление о зависимости общей тональ-

2. **Общее цветовое состояние.** От состояния освещенности, его силы и цветности зависит не только светлота предметов, но также их цветовой оттенок и насыщенность цвета. В комнате по мере удаления от окна цвета блекнут и тускнеют. В серый день цвет предметов выглядит более нейтральным, менее насыщенным, чем в солнечную погоду. Природа севера имеет пониженную и плотную гамму красок, на юге отливается более яркой и разнообразной цветовой тональностью. Осенью, особенно на севере, все цвета делаются «осенними» не столько в том смысле, что появляются желто-оранжевые оттенки, а главным образом в том, что все цвета в природе соответствуют особенностям неинтенсивного освещения: более плотные и насыщенные.

Различные состояния освещения на протяжении дня тоже отличаются друг от друга не только количеством света, но и качеством спектрального излучения: при высоте солнца в  $90^\circ$  над горизонтом процентный состав всех спектральных цветов приблизительно одинаковый и свет наиболее белый. Перед полднем наблюдается сильный контраст топовых и цветowych отношений. Цвета выглядят насыщенными. В солнечный полдень понижается насыщенность цветов, они выглядят как бы разбеленными, глаз плохо замечает цветовое разнообразие патуры. Снижение солнца к горизонту сопровождается увеличением излучений красного цвета, сокращаются синие и фиолетовые излучения. Перед закатом предметы, отражающие желтые и красные лучи, насыщенно «пламенеют».

После дождя, когда все покрыто тонкой пленкой влаги, краски на пленере кажутся более насыщенными, чем в сухую погоду. Влажные предметы всегда более интенсивны по цвету, чем сухие. Как известно, усиление насыщенности цвета мокрых и глянцевых поверхностей вызывается многократным отражением света под тонкой пленкой влаги и устранением диффузного (рассеянного) поверхностного отражения света.

Если зеленую поляну скопировать отдельно на солнце, в тени, при облачности, после дождя, то можно убедиться, что светлота и насыщенность всех копий выглядят по-разному.

Материальность предметов, пространство, характер освещения — все это можно выразить правдиво и художественно, если строить колорит в полном согласии с общим топовым и цветовым состоянием патуры. Если живописец, изображая одинаковые по составу натюрморты, расположенные вблизи окна и в глубине комнаты, напишет их в одинаковой по тону и силе цвета гамме, то есть не заметит, что расположенный в глубине натюрморт и по силе света, и по цвету слабее поставленного у окна, его изображения будут колористически ложны. Значит, он не сумел попятить суть колористического состояния каждого из них.

лости и колорита от времени суток. Причем окно во всех девяти вариантах написал одной и той же темно-коричневой краской, но выглядит в каждом по-разному.

Если взять серию репродукций пейзажей Коровина, Врубеля, Левитана, то можно заметить, что самым светлым и самым насыщенным частям шкалы топов палитры соответствуют пейзажи, выражающие состояние яркого освещения. Краски пейзажей серого дня и сцен, происходящих в темной комнате, соответствуют более темным и нейтральным частям шкалы тонов. Преобладающий цвет всех сюжетов темновато-синий. В них теплые оттенки цвета почти отсутствуют, белые предметы приобретают зеленоватость, иногда даже желтизну. Все это результат правильного отражения реальных состояний освещенности.

В пейзаже Левитана «Летний вечер», можно сказать, нет особо эффектных объектов: на первом плане ворота, кусочек поля и лес вдаль. Но как точно передает он вечернее состояние природы! В другом пейзаже — «Поздняя осень» — обобщенно и широко написаны мокрый луг со стогом сена, хмурое небо, перелески и кустарник. Не видно ни листьев, ни веток. Но благодаря верно переданному тоновому и цветовому состоянию мы безошибочно узнаем и время дня, и породу деревьев, а главное, мы чувствуем и переживаем настроение осени. Этими же качествами общих цветовых отношений определяется состояние его пейзажа «Разлив».

Н. Крымов в статье о Левитане говорит: «Пейзажи Левитана тем замечательны, что при широком письме и свободе его техники они удивительно материальны, воздушны и правдивы... Левитан в своих работах очень точно передавал общий тон<sup>1</sup> в природе, что давало ему возможность с необычайной правдивостью изображать моменты дня. Все его картины столь разнообразны по общему тону, что мы сразу видим, какой именно день и момент дня изображен художником»<sup>2</sup>.

Эти же качества можно признать в живописном мастерстве другого замечательного художника. Обратите внимание на этюды К. Коровина, где обобщенными пятнами написаны трава, цветы, деревья. Тем не менее они выглядят материально, живут в реальной среде. И все благодаря тому, что при передаче цветовых отношений художник учитывал общее тоновое и цветовое состояние природы.

Правдивость передачи цветовых отношений, выдержанность общего тонового и цветового состояния зависят не только от передачи данных объективной природы, но и от того, насколько точно художник отразит в этюде особенности зрительного восприятия.

При очень сильной яркости, как и при очень малой, глаз человека воспринимает детали хуже. В условиях слабого освещения синие цвета воспринимаются более светлыми, а красные —

<sup>1</sup> В содержание общего тона Крымов включает и общее цветовое состояние.

<sup>2</sup> Н. П. Крымов — художник и педагог. Статья и воспоминания. М., 1960, с. 15.

темными (эффект Бецольда — Брюкке). Передавая объекты, освещенные солнцем, художник обобщает яркие света или теневые стороны, намеренно «смазывает» детали в тенях, отношения передаются минимальным количеством градаций тени и цвета, почти общим пятном. Это обобщение соответствует характеру восприятия тоновых и цветовых отношений залитого солнцем объекта. Таким образом, объективные закономерности освещенности и особенности зрительного восприятия определяют общий характер тонового и цветового состояния зрительного образа натуры, который необходимо учитывать при построении отношений на этюде. Другими словами, умение изображать световое состояние натуры, отличать солнечное утро от полудня, пасмурный день от вечера, закаты и сумерки — основная черта пейзажного этюда. Его отношения строятся не только на принципе математического подобия с использованием общего знаменателя уменьшения, но и через передачу характера зрительного образа, обусловленного не только данными натуры, но и психофизиологией восприятия.

**3. Тоновой и цветовой масштаб.** Чтобы выдержать пропорциональные натуре тоновые и цветовые отношения с учетом общего состояния освещенности, перед началом каждой работы с натуры необходимо предварительно выяснить диапазон красок, в котором будет построено изображение, то есть установить, в каком регистре следует строить цветовые отношения — в более светлом или в более темном — и в каких пределах насыщенности цвета.

Очень возможно, что самые светлые и яркие по цвету тона в натуре далеко не всегда надо брать на этюде очень светлыми и насыщенными. Насыщенные цвета в природе встречаются редко: под влиянием световоздушной среды они частично теряют свою интенсивность. Поэтому для соблюдения тонового и цветового масштаба приходится употреблять более сдержанные краски, не используя полностью диапазона светлых и ярких красок палитры. На обнаженной фигуре женщины, например, мест, обращенных к свету под прямым углом, немного. Почти все ее поверхности освещаются не прямым, а скользким светом. Если взять общий тон обнаженного тела слишком светлым, невозможно вызвать блики на разбеленных, неплотных по цвету поверхностях. Если преувеличить цветность лица, оно потеряет свою характерную материальность.

Наибольший светлотный диапазон в природе — это диапазон яркостей в солнечный день. Следовательно, при выполнении этюда в такую погоду можно использовать максимальные возможности светлотного диапазона красок палитры. Для воспроизведения пейзажных или других мотивов в условиях ослабленного освещения напрашивается более умеренная гамма красок. В ее пределах и следует строить тоновые и цветовые отношения этюда.

Таким образом, надо уметь уменьшать диапазон от самого темного до самого светлого, от самого насыщенного до нейтрального в зависимости от степени освещенности, состояния природы, ха-

рактера постановки. У великих мастеров живописи — Веласкеса, Рембрандта, Репина, Крамского, Врубеля — самое светлое изображено сильно погашенными белилами, а самое темное — не обязательно предельно черным. Цветовые отношения в редких случаях взяты в полную силу.

Предположим, что нам предстоит написать такой натюрморт: ярко-зеленые огурцы, белый фарфоровый кувшин, фиолетово-серая драпировка, фон нейтральный. Не начав писать, наблюдая натюрморт, художник должен в основных чертах представить его живописное решение на холсте. По интенсивности цвета первое место в нем занимают ярко-зеленые огурцы. Кувшин — самое светлое пятно. С ним и надо сравнивать другие предметы, менее светлые и менее насыщенные по цвету. Однако, прежде чем нанести на картинную плоскость интенсивный цвет огурцов, необходимо решить, можно ли использовать во всю силу ярко-зеленые краски палитры или же надо несколько ослабить их. Белый кувшин, возможно, придется писать не белилами, а более темными красками. Таким образом как бы устанавливается тональный и цветовой диапазон красок, в пределах которого реализуются тоновые и цветовые отношения на холсте: самые светлые, самые темные и самые насыщенные цвета подчиняются общему тоновому и цветовому состоянию колорита всего изображения. На цветной вкладке представлен натюрморт, в котором выражены и материальность предметов, и состояние освещенности. Все это решено верностью отношений с учетом характера освещения.

Чтобы выяснить, в каком диапазоне тона и силы цвета надо изображать натуру, художники иногда кладут возле натурной постановки куски белой, темной и цветной материи. Сравнивая эти «полюса» с натурой, находят таким образом степень светлоты и насыщенности исходных данных. В представленных здесь этюдах натурщиц такими «камертонами» являются в одном случае красная драпировка, в другом — цветная ткань.

Поиски цветовых отношений натуры К. Коровиц, например, облегал тем, что ставил в классе, где занимались его ученики, натурную постановку, в которую входили очень темные и насыщенные по цвету предметы. В сравнении с ними легче было находить тона всех остальных объектов.

Г. Шегаль тоже рекомендовал пользоваться подобным «камертоном»: «Вы хотите написать девушку с румянцем на щеках, с крепким загаром, во всей прелести и правде. Вы пишете, ищете, бьетесь, соскребаете, кладете вновь и сами видите: нестро и грубо! Как помочь беде, как помочь самому себе? Попробуйте надеть на девушку чисто-розовую яркую кофточку. Как только вы это сделаете, тотчас увидите, что все краски в натуре успокоились, усложнились, „сели“, что возникло много новых оттенков, которые „снимают“ крашенность вашего румянца, написанных вами губ: румянец с натуры вы видите теперь только чуть проступающим сквозь пушок кожи, усложненным множеством оттенков, от-

дальних от тех прямолинейных красных и алых, которыми с таким „перебором” вы пытались решить живой колорит кожи. Введя эту розовую кофточку, вы всему этюду, всей своей работе дадите „камертон”, который многое объяснит вам, „покажет”<sup>1</sup>.

Чтобы понять характер общего состояния освещенности и определить то, в каком диапазоне светлот надо строить пейзажный мотив, Н. П. Крымов рекомендовал пользоваться зажженной спичкой, светлота которой всегда остается постоянной. Если наводить пламя спички, например, на белую стену, то в солнечный день пламя сливается со стеной (по светлоте оно будет равно белилам), а в других световых условиях стена окажется темнее пламени и, следовательно, ее надо изображать тоном темнее, чем белила, хотя стена по-прежнему остается самым светлым местом в патуре. Такой «камертон» позволяет понять, насколько светлоты серого дня ниже светлот солнечного освещения и наоборот.

Для определения общего цветового состояния роль «камертона» могут выполнять чистые краски палитры. Так, характер цветового оттепка, степень насыщенности красок с учетом их изменений на расстоянии или в связи с изменившимся освещением (облачный или серый день) можно определить путем сопоставления изображаемого объекта с чистыми красками, выдавленными из тюбиков на палитру. Если смотреть одновременно на поверхность палитры и на пейзаж вдали, то увидим, что натура имеет более нейтральную гамму колорита, чем чистые краски палитры.

Художники иногда наносят мазки красок на одну из стоек мольберта, что также даст возможность видеть одновременно и краски палитры вблизи и краски природы, расположенной на расстоянии, и, таким образом, почувствовать ее общее цветовое состояние.

Необходимость работы методом отношений впервые была осознана швейцарским художником А. Каламом и русским пейзажистом С. Щедриным. В своих пейзажах они стремились к пропорциональной передаче светлотных отношений, что позволило передавать мотивы в условиях пленера с более высокой правдивостью.

Работа цветовыми отношениями в полном их объеме и значимости — завоевание реалистической живописи второй половины XIX века.

Выдержанность цветовых отношений с учетом общего тонового и цветового состояния, естественное колористическое единство красок — это качественно новая живописная система. Она позволила художникам решать самые сложные колористические задачи, выявлять пластические качества формы в различных состояниях природы при любой освещенности.

В искусствоведческой литературе можно встретить мнение, что пленерная живопись появилась после того, как художники научились применять законы воздушной перспективы и понимать

<sup>1</sup> Шегаль Г. Колорит в живописи. М., 1957, с. 52—53.

светотень как игру цветовых рефлексов на форме. Однако это не совсем так. Художники уже давно были знакомы со всеми элементами воздушной перспективы, но полноценно изображать сцены в условиях пленера не могли. Леонардо да Винчи уже в конце XV века изложил результаты своих наблюдений над воздушной перспективой. Делакруа хорошо знал законы цветовых отношений. Английский художник Д. Констебл еще в 1832 году знал все особенности пленерных изменений локального цвета. Однако главная роль в их картинах принадлежала предметному цвету.

А. Иванов широко использовал моделировку формы с учетом рефлексов на открытом воздухе, однако и его нельзя безоговорочно назвать первооткрывателем пленерной живописи. Только художники второй половины XIX века, осознав необходимость выдерживать тоновой и цветовой масштаб изображения, совершили качественно новый шаг в живописном мастерстве. Создавая цветовой строй изображения тоновыми и цветовыми отношениями, О. Ренуар, А. Цорн, И. Крамской, И. Репин, И. Левитан, В. Полленов, В. Серов, К. Коровин могли изображать практически любые колористические состояния природы. Например, на небольшом этюде И. Репина, написанном для картины «Крестный ход в Курской губернии», нет рефлексов неба, но благодаря точно взятым тоновым и цветовым отношениям между основными объектами пейзажа (небом, землей, дорогой и др.) прекрасно переданы прозрачный воздух и интенсивный солнечный свет, свойственный летнему полудню. Замечательные советские живописцы Н. Крымов, В. Бялыницкий-Брули, И. Грабарь и многие другие мастера пленерной живописи неоднократно подчеркивали, что только у Левитана, Репина и Серова они впервые научились писать отношениями.

Стремление к воплощению колористического богатства пленера, выражению его со всей непосредственностью породило новый способ паложения однослойной живописи. Вместо лессировочного паложения красок появилась техника «а-ля прима». В этой технике особую важность приобрела работа кистью мазком по форме, несущим разнообразие нюансов светотени, цвета и передающим объем, фактуру, материал. Причем один и тот же мазок краски за счет толщины, способа паложения, направления даст значительно большее число различных по светлоте и насыщенности оттенков цвета.

**Упражнения.** 1. Общее тоновое и цветовое состояние натуры, их роль в построении гармоничного цветового строя изображения можно хорошо пронаблюдать и понять, если практически выполнить сначала техникой гризайль, а потом в цвете несколько этюдов с одного и того же по составу натюрморта, но расположенного в комнате вблизи окна, середине комнаты и вдали от окна, то есть в глубине комнаты. А еще лучше, если три одинаковых, несложных натюрморта (составленных каждый из светлого кувшина, серой драпировки, темной банки с вареньем) расположить в

ряд на одном столе. Между первым и вторым, а также между вторым и третьим натюрмортом надо поставить непрозрачные перегородки, которые значительно уменьшат освещенность второй и особенно третьей постановки. Первый натюрморт расположен ближе всех от окна и освещен в полную силу. Освещенность двух других будет соответственно пониженной. Всю группу натюрмортов надо изображать одновременно и непременно на одной картинной плоскости (на удлиненном формате загрунтованного картона). Эти постановки и выполненные с них этюды наглядно демонстрируют то, как выглядят светотень и цвет отдельных предметов и общее тоновое и цветовое состояние патуры в зависимости от усиления или ослабления освещенности.

2. Для изучения разных состояний пейзажного этюда полезно писать один и тот же мотив (например, вид двора через окно) и в серый день, и летом, и зимой. Сопоставляя серию выполненных этюдов, можно будет уяснить живописные особенности разных состояний пейзажа. Во всех этих упражнениях надо решать общие цветовые отношения (в определенной гамме светлот и общем цветовом состоянии), не делая детальной проработки формы предметов. Важно, чтобы учащиеся выполнили все эти упражнения в разных диапазонах светлот и силы цвета и убедились в том, что самое светлое и самое яркое по цвету место в натуре не всегда надо брать на этюдах самой светлой и насыщенной краской. Если окажется, что в написанных одних и тех же пейзажных мотивах (в солнечный полдень, в пасмурный день, при закате солнца) белый дом или небо будет в серый день светлее, чем в солнечный, а при вечернем освещении — равным дневному, значит, студент еще не умеет передавать общее тоновое состояние, не строит отношения в заданном патурой тоновом и цветовом масштабе.

Таких упражнений надо выполнить как можно больше, если не сразу удастся справиться с поставленными в них задачами. Причем длительные натурные постановки должны постоянно чередоваться с кратковременными этюдными и живописными набросками, которые могут выполняться различными изобразительными материалами (масло, акварель, гуашь, темпера, пастель).

## Цветовое единство и гармония

1. Правильный, эмоционально действенный цветовой строй реалистического изображения создать невозможно (хотя и были построены отношения при выдержанности общего тонового и цветового состояния), если живописец не приведет все краски пахосте к гармонии и единству («гармония» в переводе с греческого означает «связь, стройное сочетание, соразмерность частей целого, единство в многообразии»).

Все предметы внешнего мира существуют не раздельно, а во взаимосвязи и взаимной цветовой обусловленности. Основное

объединяющее влияние производит на все предметы цвет освещения. Цвет лучей источника света всегда оказывает свое влияние на цветовую характеристику всех объектов. Он как бы входит составной частью во все краски природы, внедряется в них. Рефлекс от неба придает теням холодноватые оттенки. Теплый солнечный свет объединяет освещенные поверхности. Вечернее искусственное освещение обычно придает всему общий желто-оранжевый оттенок. Утром преобладают золотисто-розовые оттенки, вечером — желто-оранжевые, в пасмурный день — нейтральные серебристые. В сосновом лесу все пронизано теплым зеленоватым цветом. При слабом свете луны преобладают серо-голубые, зеленоватые цвета. Как бы ни были разнообразны цветовые качества натуры, цвет освещения всегда присутствует на всех ее частях и деталях и все краски подчинены ему. По этой причине в природе любые, самые неожиданные цветовые контрасты, самые различные по окраске предметы находятся в гармонии, ибо цвет освещения, ложась на все предметы, образует соразмерное цветовое единство.

Гармония и цветовое единство окружающего нас мира складываются под воздействием не только основного источника света, но и отраженного. В условиях интерьера действует сумма взаимных излучений, сближающих цветовую окраску предметов. В комнате с большим окном, перед которым растет дерево, в солнечный летний день практически все освещено зеленоватым светом. Если солнечный свет, проникая через окно, падает на ярко-красный ковер, все остальное, что находится в комнате, будет слегка окрашено красным светом того же оттенка, что и ковер.

Если присмотреться летом к лужайке, можно увидеть массу оттенков зеленого цвета. Небо на первый взгляд кажется голубым, но, сравнив небо у горизонта и над головой, легко убедиться, что это не так. И художник-профессионал никогда не пишет траву одной зеленой краской или голубое небо — одной голубой. Он подбирает цветовые смеси для каждого участка поверхности. Но как бы ни были разнообразны по цвету и зелены, и небо, например, при вечернем освещении, в их цветовой состав как бы вливаются одни и те же теплые оттенки солнечного света. И эти объединяющие оттенки необходимо ввести в живопись, показав тем самым, каким источником света освещалась натура, в противном случае будет искажена достоверность изображенного на картине момента.

Цветовой строй живописного произведения отражает, таким образом, реальные закономерности обобщающего влияния на цвет воздушной среды, освещения и отражения. Именно естественное единство в многообразии красок, принявшее на себя цвет освещения, служит прочной основой для создания гармонического колорита. Художник в самой природе находит согласованность цветов в их бесчисленных вариантах и создает на холсте гамму цветов, определяющую единство и гармонию колорита изображения.

Живописное изображение, следовательно, меньше всего строится на «гармоничности» цветов в том ее понимании, что цвета сами по себе, вне зависимости от освещения, приятно сочетаются, обладают эстетической красотой, ласкающей глаз.

Если мы сопоставим репродукции нескольких картин, которые изображают сцены при различных источниках света, то увидим, что картины солнечного заката имеют общий оранжево-красный колорит. Во всех пейзажах с лунным светом главенствует зеленовато-синяя гамма красок. Картины при искусственном освещении написаны в теплой желтовато-оранжевой гамме. Пейзажи серого дня несут совсем иную гамму. Цветовое единство во всех этих примерах обусловлено спектральным составом источника освещения. Если мы обратим внимание на общую теплую или холодную гамму натюрмортов и портретов, то убедимся, что их цветовое родство тоже продиктовано суммой взаимно проникающих оттенков прямого и отраженного света.

Работая за натуры, живописец должен следить не только за пропорциональностью цветовых отношений, но и за соблюдением колористической соподчиненности. Согласованность цветов, их гармоничность достижима только при условии, если они соответствуют определенному состоянию освещения и окружения. Нельзя наносить на холст цвета произвольно, брать «знакомые», предметные (локальные) цвета, не поняв то общее между ними, что делает их единицами и родственными. Необходимо брать каждый цвет не только в правильных отношениях с другими, но и учитывать, каким он будет выглядеть в конкретных условиях освещения и окружения. Такое соподчинение является основой колористической гармонии и согласованности цветового строя изображения. Цвета изображения могут быть самыми различными по цветовому оттенку и в то же время подчиненными определенному единому освещению.

Предположим, что нам надо написать натюрморт, расположенный под деревом, в тени. Как сгармонизировать зеленый кувшин, красные яблоки и драпировку теплого оттенка? Все эти краски в их локальном виде не могут быть согласованы на холсте. Что же надо сделать? Прежде всего внимательно проследить, как влияет зеленоватый, отраженный цвет кроны дерева на всю постановку. Затем проложить на холсте цвет красных яблок и прочего, составляя красочные смеси так, чтобы в них сказывался цвет зеленого освещения. Тогда каждый предмет будет иметь свой характерный цвет и в то же время содержать общий для всего натюрморта цвет освещения.

Работа над пейзажным этюдом тоже начинается с выяснения в натуре условий, определяющих гармоничное цветовое построение. Прежде всего надо определить, в какой общей гамме красок будем строить отношения: в более светлых или темных, в каких пределах интенсивности цвета, в теплых или холодных тонах. А затем уже в этой родственной гамме необходимо выяснить цвето-

вые различия освещенных и теневых областей каждого объекта. Только после такого изучения натуры можно приступить к живописи. Колористическую согласованность гораздо легче заметить между нейтральными цветами, а также между белым или черным, чем между ясно выраженными цветами, например красным и синим. Только опытный художник может увидеть в природе и подобрать на палитре такие оттенки красного и синего, которые сольются в гармонию, наблюдаемую в природе. Все дело в умении видеть колористическое родство красок в их общем тоновом и цветовом состоянии.

Без учета общего влияния цвета освещения эту д лишается цветового единства: если внести в гамму красок натюрморта какой-либо цвет, не имеющий на себе влияния цвета освещения, найденная гармония колорита нарушится. Этот цвет внесет беспорядок в установленные цвето-тоновые отношения.

Подлипная живопись тем и хороша, что в ней звучит объединяющий цветовой оттенок. Все художники с развитым живописным зрением умеют видеть и замечать единство в бесконечном разнообразии красок. Для них цвета существуют не в отдельности, а в родстве, зависящем в первую очередь от освещения. У них цвет каждого предмета и па свету, и в тени хотя и имеет свой оттенок, но в то же время родствен целому. Обратите внимание на картины И. Левитана «Вечерний звон», В. Полепова «Константинополь», «Парфенон». Это образцы верно найденного общего цвето-тонового состояния и цвета освещения. Колористическое единство, выраженное в этих произведениях, свидетельствует об исключительно тонком умении замечать цветное состояние природы, насквозь пропитанной «цветными» лучами света. В картине Врубеля «Сирень» тончайшие переливы сине-розовых, сиренево-голубых тонов стройно переплетаются с черно-зелеными и изумрудными оттенками листвы. Краски подчинены строгой гармонии ощущения лунного света. Куст сирени написан с непосредственностью восприятия сумерек, очень материально. Именно это олицетворяет фигуру девушки как «лунную тоску», как мечту о необыкновенной женщине, а картину делает одухотворенно значимой.

В натюрморте Ж. Шардена «Атрибуты искусства» цветовая целостность достигается единым золотисто-коричневым оттенком цвета, отраженным от степ. Этот теплый цвет объединяет все предметы. И голубая скатерть, и коричневый кувшин — все сближается между собой через цветовую гармонию, не теряя, однако, своей «персональной» окраски.

Следовательно, цветовое единство в живописи создается родством цветовых пятен, их сближенностью по цветовому оттенку. Ни один цвет нельзя вводить в изображение, не согласовав его прежде с ближайшим окружением как на свету, так и в тени. Красный, синий, зеленый и любой другой цвет тогда будут согласованы, когда в них войдет цветовой оттенок прямого и отраженного светового потока. Цвет, не подчиненный общей топальности коло-

рита, кажется чужим, случайным и разрушает цветовую целостность. А без колористического единства картина распадается на отдельные живописные куски, возможно, и удачные, но существующие сами по себе.

«Колорит в композиции, — утверждал П. Чистяков, — есть то, когда смотришь на отдельную фигуру и видишь, что она отвечает другой, то есть, когда все поет вместе — гармония, красота». Для разъяснения этого определения колорита П. Чистяков советовал представить себе стеклянный желтый шар, в котором «предметы... будут иметь общую окраску желтую, и в то же время каждый — свой колер: зеленый, красный, синий и т. д.»<sup>1</sup>

Э. Делакруа пишет в «Дневнике»: «Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь это пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами, представляющимися нашему взору, существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными отражениями света, которые, так сказать, вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию»<sup>2</sup>.

Влияние цвета освещения на краски природы можно понять, воспользовавшись советом А. Куинджи рассматривать природу через цветные стекла — оранжевые или спело-зеленые, тогда ясно видны особенности колорита при заходе солнца или в лунную ночь.

В. Серов считал, что можно ошибиться в цвете, но если все цвета этюда связаны между собой единым оттенком цвета, живописное изображение будет убедительным. Чтобы научить своих учеников изображать в этюде цветовое единство, он рекомендовал своим ученикам поначалу писать только тремя красками: белилами, жженой костью и охрой светлой. Такой способ работы убеждал молодых художников в том, что живописность достигается не силой и цветностью красок, но их согласованием и родством. Они не позволяют художнику, имея под рукой небольшое количество красок, согласовать их, живописно передать и материальность предметов, и состояние освещенности.

Почти всем начинающим художникам кажется, что, чем больше красок на палитре, тем живописнее получится этюд. На самом же деле, чем больше красок применяет художник, тем меньше у него возможностей достичь колористического единства. Искусство владения цветом заключается в умении превратить сравнительно небольшое количество красок в гармоничное живописное изображение. Известно, что палитра Тициана, Рембрандта, Рубенса, Левицкого и многих других мастеров состояла из 10, максимум 15 красок.

Для достижения колористического единства красок художни-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Гивзбург И. Чистяков и его педагогическая система. М.—Л., 1940, с. 170.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 2. М., 1933, с. 357.

ки иногда пишут по тонированному (предварительно окрашенному в какой-либо цвет) холсту. Цвет грунта, просвечивая сквозь красочный слой, придает всему изображению единый оттенок. Известно, что Рубенс работал на холстах, подкрашенных теплым цветом. Рембрандт — на темно-серых, Тициан — на серебристо-холодных. Способ письма на тонированном холсте охотно применяли русские художники XVIII века Ф. Рокотов и Д. Левицкий. Это, конечно, в какой-то мере способствовало цветовому единству красок картины.

Цвет грунта мало влияет на колорит, если краски положены непрозрачным слоем. Более сильно цвет грунта сказывается в том случае, когда художник сознательно оставляет грунт частично незаписанным между отдельными мазками красок как в тени, так и в свету. Тогда цвет грунта оказывает известное влияние на цветовой строй всего изображения, объединяет, связывает краски между собой.

Колористическое единство в акварельной живописи иногда достигается чисто механическим путем. Во все краски, которыми работает художник, он вводит или, точнее, вливает одну и ту же краску, например сиену жженую. Этих же результатов можно добиться, если предварительно покрыть бумагу каким-либо цветом: просвечивая через последующие наложения красок, тонировка объединяет их.

Стремление к нахождению общей живописной тональности, аналогичной той, что существует в самой природе, известно с давних времен. Наличие общего объединяющего оттенка можно наблюдать уже в помпейской стенной росписи.

Приемы колористического объединения красок были разработаны художниками Возрождения. Они стали строить колорит картин, исходя из природных свойств и качеств изображаемых вещей. Объем, пространство, освещение передавались родственными цветовыми оттенками. В эрмитажной «Кающейся Магдалине» Тициана все краски объединены золотистой гаммой общего освещения: оно присутствует повсеместно. Объединение всех красок картины цветом общего освещения и взаимными рефlekсами, отсутствие открытых красок, не подчиненных общей гамме, — характерные черты живописи эпохи Возрождения. Вместе с тем надо отметить, что в ней, особенно в пейзажных фонах, есть изрядная доля условности.

Задачу согласованности всех красок картины художники академического направления тоже разрешали с помощью условных приемов на основе искусственно взятой тональности, исходящей от одного заданного источника света. Картина выполнялась сначала в одном каком-либо цвете, например коричневом, затем поверх этого подмалевка лессировками клались все другие цвета. Цвет подмалевка проступал из-под слоя лессировок и придавал всему изображению единый оттенок. Колористического единства художники, прошедшие академическую школу, добивались еще

и таким путем. Картина сначала прорабатывалась объемной светотеневой лешкой, а потом тошким слоем «заливалась», скажем, золотистыми оттенками, характерными для вечернего солнца. Так, в частности, было доведено до колористической согласованности полотно И. Репина «Бурлаки на Волге».

Следует отметить, что обязательное покрытие картины лаком производилось старыми мастерами тоже с целью объединения красочных тонов. Слои лака, имея тепловатый оттенок, передавал его всем цветам картины поровну.

Итак, колорит или цветовой строй организуется на основе зрительного восприятия реальных цветовых отношений и направлен на то, чтобы мазки краски превратились в цвет, выражающий объемную форму, материал, пространственные качества изображения.

Колористическое единство и цветовая гармония изображения создаются прежде всего передачей тонового и цветового состояния освещения. Родственность всех цветовых пятен в живописи достигается тончайшей нюансировкой тонов в пределах сближенной цветовой гаммы при постоянном внимании художника к законам освещения. Именно оно определенным образом изменяет и объединяет предметные (локальные) цвета, которые сами по себе не всегда гармоничны.

2. Изображая натюрморт или пейзаж, важно выявить именно то цветовое напряжение, которым характеризуется натура. Нелзя, к примеру, правдиво написать пейзаж в момент огненного заката, пользуясь разбеленной гаммой красок, или передать сюжет при рассеянном солнечном освещении плотными и насыщенными цветами.

Выявить действительную цветовую силу красок природы мешает одна из особенностей нашего зрительного восприятия, которую мы поясним, чтобы иметь полное представление о всех требованиях, возникающих при создании полноценного, эмоционально действенного колорита.

Известно, что в акте зрительного восприятия участвуют не только непосредственные ощущения формы и цвета предмета в момент наблюдения, но и знания его действительной формы и окраски, полученные ранее. Когда мы смотрим на что-либо, то «видим» не только тот цвет, который имеет предмет в данной среде при определенном освещении и удалении, но и его локальную окраску. Эту особенность видения психологи называют константностью восприятия, о чем подробнее будет сказано в третьем разделе. Она заключается в тенденции воспринимать формы и цвет вещей такими, какие они есть в действительности, независимо от влияния освещения, рефлексов и удалений, изменяющих их локальную окраску. Зрительное восприятие в чистом, так сказать, виде присуще только опытным живописцам. Разными способами «специального видения» они отвлекаются от восприятия локальной окраски и видят ее измененной условиями среды и освещения.

Недостаточно опытный художник не столько «видит» цвет, сколько «знает», и соответственно этому знапию «раскрашивает» этюд, неизбежно допуская ошибки в цветовых отношениях. Особенно грубые ошибки делаются, когда изображается объект при цветном освещении: вечером, утром или при искусственном свете. Вечернее, лунное или электрическое освещение всегда обладает тем или иным цветовым качеством, которое подчиняет своему влиянию все остальные краски. Причем в натуре цвета изменяются от освещения значительно сильнее, чем это воспринимается зрением. Если в пасмурный зимний вечер находиться в поле под открытым небом, то в надвигающихся сумерках небо, земля и все прочее будут казаться серыми. Весь пейзаж как бы одевается в унылый, серый колорит. Стоит посмотреть на этот же пейзаж из окна комнаты, освещенной электрическим светом, как потемневшее небо и все объекты на земле покажутся интенсивно синими. Насыщенно синий цвет пейзажа, видимый через окно, то есть в окружении стен, освещенных электрическим светом, не есть явление только цветового контраста. Там, на улице, действительно существует такое цветовое напряжение. Если выйти на улицу, то первые 10—15 минут сумерки будут восприниматься синими, а затем все опять станет выглядеть серым. Когда мы подходились в комнату, то в силу хроматической постоянности восприятия общая оранжевая освещенность не замечалась. На улице глаза постепенно привыкли к синему освещению и стали воспринимать пейзаж без его влияния.

Приведем еще пример. При оранжевом электрическом свете белая бумага (в силу постоянности восприятия) воспринимается белой. В действительности же насыщенность отраженного от бумаги светового потока оранжевого цвета имеет значительную величину. Так, клубок белых ниток при электрическом свете имеет оранжевого цвета больше, чем апельсин при дневном свете. Тем не менее мы не приписываем клубок ниток за апельсин. Однако, если мы хотим правдиво изобразить светлые предметы в натюрморте при естественном вечернем или искусственном освещении, их надо писать звучными и плотными красками, почти не пользуясь белыми. Если же строить цветовую гамму такого натюрморта с обильным употреблением белил, достоверного колорита не получится.

А. Куинджи в картине «Ночь на Днепре», используя цветовое напряжение лунного освещения и ореол светящихся тел, сумел так передать иллюзию лунного колорита, что некоторые зрители пытались искать за холстом искусственные светильники. Когда «Ночь на Днепре» была впервые экспонирована на персональной выставке художника в 1880 году, она вызвала сенсацию: среди присутствующих на пернисаже были и те, кто уверял, что Куинджи открыл новую, «лунную краску», позволившую ему столь эффектно передать фосфорическое мерцание лунного света. Разумеется, Куинджи не изобретал новой краски.

Естественное колористическое напряжение со всей очевидностью демонстрирует и «Березовая роща» А. Кушнджи, и «Ужьи трактористов» А. Пластова: краски этих картин очень интенсивны как в свету, так и в тених, хотя первая изображает состояние природы днем, а вторая — в часы заката. При закате тени кажутся насыщенно сине-голубыми не только потому, что отражают небесную синеву, но и в силу контраста с желто-оранжевым светом, излучаемым солнцем в безоблачную погоду.

В «Березовой роще» все строится на напряженных цветовых контрастах: затененный первый план сопоставляется с залитой светом лужайкой; белые, стереоскопически объемные стволы берез четко проецируются на фоне обобщенного массива деревьев, написанных звучно по цвету и силуэтно, почти без деталей. Кушнджи отлично знал закон цветовых отношений и тонко чувствовал меру их напряженности.

Тоновые и цветовые отношения могут быть построены и на сдержанных цветовых сочетаниях, если это характерно для изображаемой действительности. Такого рода колорит свойствен, в частности, живописи В. Серова.

На репродукциях картин К. Коровина, М. Врубеля общее напряжение цветовой гаммы тоже различно. В зависимости от состояния освещенности природы цветовой строй картин построен в нейтральной и разбеленной гамме, то в насыщенной, интенсивной.

Иные художники цепят в живописи только яркость и интенсивность красок или только блеклость и малонасыщенность. Некоторые иногда стараются искусственно усилить цветовую напряженность этюда независимо от того, подсказывает ли это натура. Они думают, что сила живописи в яркости цвета. Подобное суждение не имеет под собой никаких реальных оснований, ибо яркость, сила красок сами по себе не могут повышать колористическое звучание. Истинный, эмоционально значимый колорит создается в том случае, если художник передает цветность природы в определенных условиях освещения и состояния атмосферы и подчиняет все это решению образной задачи.

Преувеличенная напряженность цветовых сочетаний приводит к тому, что краска на холсте остается просто краской, не перевоплощается в материал видимого предмета, не передает состояния природы.

Ничем не оправданное усиление цветового звучания справедливо осуждается мастерами живописи. Н. Крымов, например, часто замечал в работах молодых художников «какие-то удешевленные по яркости оттенки в предметах, ими изображаемых. Там много разных красок: зеленых, лиловых, желтых и т. д. Где в натуре чуть желтовато, они пишут чуть ли не желтой краской — что это за ложь!»

Своим ученикам Н. Крымов настоятельно советовал: «Пишите правдиво, как видите. Но выдумывайте и будьте

внимательны. Чем тоньше вы передадите правду, тем лучше. Помните, что в искусстве важна правда и только правда»<sup>1</sup>.

3. Закапчивая тему о колорите, необходимо еще сказать о том, что не малую роль в создании правдивого, эмоционально сильного цветового строя играет закономерное чередование теплых и холодных оттенков. Противопоставление холодных и теплых оттенков в свету и в тени является одним из основных качеств живописного изображения.

Теплыми называются цветовые оттенки, которые приближаются к красным и желтым. Холодные оттенки тяготеют к зеленому, синим, фиолетовым. Вообще любой цвет может быть и теплым и холодным в зависимости от того, к какой части спектра приближается его оттенок: к красно-оранжевой или сине-зеленой. Так, желтый оттенок в зеленом придает последнему теплоту по сравнению с зеленым, тяготеющим к голубому, и т. д.

Чередование теплых и холодных оттенков в живописи основывается прежде всего на естественных цветовых противопоставлениях в свету и в тени. В природе часто бывает, что света холодные, но тени теплые, и наоборот. В комнате обращенные к окну поверхности всегда освещаются холодным светом; теплые стороны приобретают более теплый оттенок, отраженный от стен и потолка. Под открытым небом предметы освещаются теплым солнечным светом, но тени отражают холодные оттенки синего неба.

Сопоставление и чередование теплых и холодных цветов имеет место и на равном освещенных или затемненных поверхностях. При раздражении сетчатки глаза световыми волнами возникает процесс, называемый физиологами автоиндукцией. В этот момент человек видит не только какой-то определенный цвет, но и цвет, контрастный к нему. Таким образом появляется ощущение последовательного контраста. Тень, отбрасываемая предметом, слегка окрашивается в цвет, дополнительный к цвету предмета. Если взять на ладонь зеленого жука, можно заметить на нем красноватые блики.

Известно, что ощущение контрастного цвета возникает еще и от цвета общего источника света. В результате каждая поверхность, освещенная цветным светом, воспринимается как бы через цветную контрастную пленку. Например, тени на снегу в зимний солнечный день кажутся синими по трем причинам: от рефлекса неба, от контрастного воздействия желто-оранжевого цвета снега, освещенного солнцем, и от контраста самого цвета освещения. Вот почему цвет любой поверхности нельзя понимать как только холодный или только теплый. Скорее всего здесь происходит борьба двух цветовых пачал: теплого и холодного.

В письме к В. Савицкому П. Чистяков так отмечает это явление: «Вы писали свой этюд, вероятно, подходя к самой натуре,

---

<sup>1</sup> Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания. М., 1960, с. 36, 104.

и от этого мазали много и густо... Теперь вы возьмите и напишите волосы несколько кудрявые и посмотрите на них быстро и потом рассматривайте тихо, особенно рыжеватые. Вы увидите, что блики, то есть света, при быстром взгляде покажутся вам синеватыми. Положите их синими — мертво. Рассматривайте свет этот подробно и долго, внимательно вглядываясь. Вы увидите, что полутоны света этого синеватые, а самый свет желтоватый, следовательно, два оттенка»<sup>1</sup>.

В отличие от маляра, который привык закрашивать поверхность одной краской, живописец заставляет переливаться картичную плоскость теплыми и холодными оттенками в свету и в тени. Противопоставление теплых и холодных оттенков тоже служит одним из условий создания полноценного живописного гармонического колорита. Человеческий глаз привык к полному комплексу цветовых оттенков, наблюдаемых в жизни. Он постоянно требует наличия цветового баланса, то есть такого количества цветов в восприятии картины, которое бы соответствовало в какой-то мере непосредственному восприятию натуры. Забвение этой особенности зрительного восприятия приводит к фальшивым цветовым построениям. Одна красно-оранжевая гамма красок без дополнительных к ним оттенков не способна естественно передать освещенность.

В некоторых работах А. Лактиопова, например, отсутствует игра теплых и холодных тонов. «А без этих качеств живописи, — говорит о его картинах В. Иогансон, — нельзя выразить в полной мере и обаяние человека, потому что блеск глаз, движение губ, единство выражения лица — все это требует решения весьма сложных живописных, колористических задач»<sup>2</sup>.

На обнаженной женской фигуре О. Ренуара, а также в картине В. Серова «Девушка, освещенная солнцем» можно видеть тепло-холодность цветовых оттенков, которыми написано лицо и тело. Тепевая их сторона имеет общий теплый оттенок, освещенная — холодный. Однако и освещенная, и тепевая части в какой-то степени переливаются оттенками теплого и холодного. Поэтому на этих картинах передана и материальность лица, тела и естественность освещения.

Итак, богатство и разнообразие взаимных рефлексов, общее тоновое и цветовое состояние освещенности, влияние спектрального состава основного источника света, контрастное взаимодействие теплых и холодных оттенков — все это объединяет цвета, делает их соподчиненными и родственными. Именно единство в разнообразии и определяет гармоничность колорита.

Таким образом, колорит в реалистической живописи — это результат познания художником объективно существующего цве-

---

<sup>1</sup> Чистяков П. П., Савинский В. Е. Переписка. Л. — М., 1939, с. 91.

<sup>2</sup> Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 199.

того богатства. В живой природе цветовая гармония создается освещением, рефлексами и контрастным взаимодействием холодных и теплых оттенков. Художник-реалист в самой природе находит «рецепт» для согласования любых «некрасивых» на первый взгляд цветовых явлений и вводит их в живописное изображение<sup>1</sup> на законных основаниях.

**Упражнения.** Вопросы колорита, согласованность красок изображения лучше всего познать при выполнении следующих натурных постановок:

1. Один и тот же натюрморт надо выполнить при дневном и искусственном вечернем освещении.

2. Простейшие натюрморты (из 3—5 предметов), составленные одни — из предметов теплой окраски, другой — из холодных.

3. Условия разного спектрального состава освещения можно создать искусственно, если два или три одинаковых натюрморта отделить цветными стеклами. Боковое освещение из окна падает на первый натюрморт без изменений в спектральном составе. На второй и третий натюрморты свет из окна проходит через цветные стекла теплого и холодного оттенка. В такой одновременной группе натуральных постановок появляется возможность проанализировать цветовое состояние при разном цвете освещения: между контрольной первой и другими двумя, освещенными «теплым» и «холодным» светом (похожим на вечернее и луное освещение). Наличие первой постановки, освещенной дневным рассеянным светом, является как бы эталоном для сравнения разных условий освещения, для демонстрации изменений локального цвета.

При выполнении этих натуральных постановок важно выдержать этюды в определенной гамме родственных цветов.

Все эти упражнения выполняются за 3—5 часов. Причем в них решаются лишь общие цветовые отношения, выдерживается общее тоновое и цветовое состояние и гармоническое единство красок. Форма предметов в подробностях не прорабатывается. Свет и тень объемных форм передаются лишь общими большими пятнами.

4. Теплохолодность цветовой лепки объемной формы практически можно усвоить, если написать учебный натюрморт, который освещен двумя источниками света: холодным из окна и слабым теплым (электрической лампочкой в 40—60 ватт) с теневой стороны.

При таком освещении контраст холодного света и теплой тени усиливается и это хорошо заметно.

Теплохолодность светотеплы существует в натуре и без такого искусственно созданного двойного освещения, только она менее заметна.

---

<sup>1</sup> Под живописным изображением или живописностью подразумевают изображение, сделанное живо и непосредственно, во всей чувственной теплотности, с тонкой нюансировкой цвета и тона в пределах верхних натуре оттенков. Иногда это понятие связывают со свободным, темпераментным, широким нанесением мазка.

### 3. МЕТОД ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЦВЕТОВЫХ ОТНОШЕНИЙ И ЦЕЛОСТНОСТЬ ИЗОБРАЖЕНИЯ

Живонисное изображение патуры, лепка формы, передача материала, пространства, как мы установили, достигаются цветом, который выражает подобные натуре топовые и цветовые отношения с учетом общего топового и цветового состояния освещенности и колористического единства красок изображаемого момента. Однако, чтобы верно отразить на картинной плоскости такие цветковые отношения, необходимо научиться их «видеть» применительно к живописи. Способность определения тоновых и цветковых отношений между данными патуры и изображения является одним из основных качеств «профессионального глаза». Чем же обуславливается необходимость специального видения изображаемой патуры, или, как часто говорят, «поставки глаза» художника?

#### Константность восприятия

Зрительное восприятие формы и цвета не сводится к показаниям лишь сетчатки глаза. Этот сложный процесс имеет ряд особенностей, которые связаны с ранее полученной информацией, то есть предшествующим опытом познания действительности.

Восприятие формы и цвета хотя и вызывается физическими стимулами, но это не значит, что оно полностью определяется ими. Оптическая система человека включает сетчатку и мышечное чувство глаза, зрительный нерв и участки коры головного мозга, которые анализируют, перерабатывают, направляют полученную зрительную информацию. В коре головного мозга, куда поступают сигналы и нервные возбуждения от сетчатки глаза, возникают заметные изменения формы и цвета воспринимаемых предметов. Это происходит потому, что прежде мы имели много случаев познакомиться с действительным цветом предметов при самых различных условиях естественного и искусственного освещения, при влиянии окружающей среды с ее перекрестными цветовыми рефлексами. Благодаря такому многократному знакомству мы научились воспринимать предметную (локальную) окраску, не отдавая себе отчета в ее изменениях под воздействием освещения и других факторов. Знания о действительном цвете предмета присутствуют в памяти в каждый момент зрительного восприятия, и мы как бы не замечаем той трансформации в окраске зримых форм, которая, казалось бы, должна настраивать на свой лад наше видение цвета в данный отрезок времени. Таким образом, наше зрительное восприятие не ограничивается лишь тем, что дает орган зрения сию минуту, а соединяется с предшествующим опытом. Именно поэтому зрительные ощущения выступают в форме определенных представлений.

По аналогичной причине мы обычно не замечаем перспективных изменений величины, формы и цвета предметов на расстоя-

пти. В обыденной жизни наше внимание обращено не на эти изменения, а на сам объект наблюдения. Мы, например, не видим перспективных искажений углов здания на улице, а воспринимаем их прямоугольными. Наши предшествующие знания как бы корректируют эти искажения.

Для наглядной демонстрации влияния жизненного опыта на зрительное восприятие формы психологи пользуются специальным прибором — псевдоскопом. Этот прибор позволяет ставить зрительное восприятие в условия обратной перспективы, когда все вогнутые поверхности воспринимаются как выпуклые, а выпуклые — как вогнутые. И те предметы, которые были нам раньше неизвестны, при разглядывании их через псевдоскоп так и воспринимаются искаженными в обратной перспективе. Однако то, что нам хорошо известно, например человеческое лицо, воспринимается без искажения, в нормальной перспективе. Когда мы смотрим в псевдоскоп на специально приготовленную вогнутую маску лица и на его выпуклое скульптурное, объемное изображение, то и вогнутая маска, и выпуклая скульптура воспринимаются как обычная объемная человеческая голова<sup>1</sup>.

Под влиянием прошлого опыта, в котором соединяются зрительные ощущения и мышление, мы не замечаем не только перспективных изменений величины и формы предметов, но и трансформацию их цветовой характеристики. Видимый цвет деревьев, находящихся на расстоянии от нас, в силу воздушной перспективы изменяется. Однако мы не отмечаем в своем сознании этих изменений. Нам известно, что цвет деревьев зеленый, и мы «видим» его таким независимо от расстояния. Достаточно бывает знакомого силуэта и приблизительных пятен цвета, чтобы мы «увидели» предмет издали в его конкретном материальном цвете. Это происходит потому, что наши представления, как мы уже отмечали, основываются не только на зрительных ощущениях в данный момент, но и на многообразной жизненной практике человека. Воспринимая, мы видим не просто пятно разной величины и цвета, а вещи, которым присущи определенная форма и цвет.

Следовательно, в момент наблюдения мы не воспринимаем физические особенности отраженного от предмета света. Привычное зрительное восприятие у людей больше связано с цветом как указателем свойств объекта, а не с цветом, обусловленным расстоянием или условиями освещения. Когда человек рассматривает предмет, его интересуют не зрительные ощущения, а действительные его свойства. Зрение в данном случае только инструмент, помогающий увидеть эти свойства. Когда человек смотрит, например, на желтую коробку, то видит ее теневую сторону такой же желтой, как и освещенную. Эту особенность зритель-

---

<sup>1</sup> См.: Рубинштейн С. Л. Основы психологии, ч. I, изд. 2-е, М., 1946, с. 259.

ного восприятия психологи называют константностью восприятия<sup>1</sup>.

Часто достаточно бывает короткого зрительного раздражения — намека, исходящего от знакомого предмета, чтобы в сознании возник его полный образ со всеми известными ранее признаками. Съёмочный киноаппарат запечатлевает на плёнке только 6% того движения, которое происходит перед ним. Остальная часть (то есть 94%) закрыта грейфером в момент экспозиции и бесследно пропадает. Несмотря на столь малую долю того, что зафиксировалось на плёнке, зритель видит на экране полноценную картину происходившего перед съёмочным аппаратом, вплоть до нюансов в мимике актера. Сознание зрителя на основании видимого на экране и всего предшествующего опыта как бы дорисовывает картину. Аналогично этому происходит восприятие формы, светотени и цвета в произведении изобразительного искусства.

Константность восприятия является главной причиной того, почему начинающий живописец сравнительно легко может копировать готовые образцы живописи и совершенно не способен грамотно написать красками с натуры даже простейшие предметы. В повседневной жизни у него выработалась привычка видеть и воспринимать форму и цвет предметов в их действительных качествах и свойствах, в то время как изображать надо в перспективе, с учетом изменений, происходящих от удаления и условий освещения.

В связи с константностью зрительного восприятия неопытный художник встречает трудности прежде всего в изображении перспективных изменений формы. Обратите внимание на рисунки детей. Зная, что дома прямые, они рисуют дом с прямыми углами, хотя фактически глаз видит их искаженными. Эту погрешность часто допускают и художники-дилетанты, изображая предметы дальних планов недостаточно уменьшенными, с подробностями, которые различимы только вблизи.

Отражение предмета на сетчатке глаза уменьшается по мере его удаления от наблюдателя. Благодаря этому мы воспринимаем расстояние до этого предмета, но не замечаем изменений его величины в пространственной перспективе. Человек, идущий по другой стороне улицы, не кажется нам меньше, чем тот, который находится рядом с нами. Просто он воспринимается несколько отдаленно от нас. По уменьшенным изображениям на сетчатке глаза мы прикидываем расстояние до них, не воспринимая уменьшения их истинных размеров. В этом сказывается привычка нашего зрения подключать в момент наблюдения хорошо знакомые сведения.

Константностью восприятия объясняются и свойственные на-

---

<sup>1</sup> Явление константности восприятия И. П. Павлов объясняет образованием прочного условного рефлекса. (См.: Павлов И. И. Полное собрание трудов, т. 3. М., 1949, с. 101.)

чинающему живописцу погрешности в определении цвета, измененного воздушной перспективой и освещением. Для натюрморта, составленного из огурцов и помидоров, он употребит зеленую и красную краску в их локальном виде. Изображая букет ромашек, он не столько с натуры, сколько по памяти закрашивает сердцевины желтой краской, а лепестки — белилами. Иными словами, он воссоздает на плоскости то, что соответствует его привычному представлению о цвете натуры, а не то, что наблюдается в действительности в данный момент, при определенных условиях освещения, на том или ином расстоянии.

Живописцу надо уметь замечать, как форма и цвет выглядят в момент наблюдения в конкретных условиях освещения, окружения и удаления. Зрительное восприятие, нацеленное на последующее воспроизведение увиденного, качественно отличается от житейских представлений. Глаз художника должен быть свободен от «завесы» константности, привычки, характерной для обычного видения. Живописец должен уметь отражать форму и цвет в том виде, в каком они достигают его глаза. Если эти профессионально ощущаемые качества цвета и формы будут сохранены в изображении, зритель увидит правдивую картину действительности, а не плоскую раскрашенную поверхность.

Образцом очень тонкой передачи изменений зеленого цвета в зависимости от расстояния и освещения служит картина И. Шишкина «Лесные дали»: цвет деревьев и травы по мере удаления постепенно переходит от насыщенно тепло-зеленого в серо-голубые холодные оттенки; пространство плавно разворачивается, образуя глубокий, почти физически ощущаемый прорыв в даль.

Задача живописца — создать реальный образ того, что он изображает. Поэтому он должен уметь отвлекаться от привычных, утвердившихся в памяти представлений о форме, цвете предметов и видеть их форму и краски так, как они ощущаются глазом на расстоянии, в определенной материальной среде и при определенных условиях освещения.

Правдивость передачи характера цветовых отношений будет зависеть от того, насколько художник сумеет отвлечься от константного видения реальной действительности. Работа отношениями осуществляется через аконстантное восприятие цвета предметов и опирается на зрительный образ.

Как же практически художник познает форму и цвет, а также светотеневые и цветовые отношения в качестве средства осуществления зрительно-достоверной живописи? Ведь важнейшим составным элементом живописно воспитанного глаза художника является способность точно определять тоновые и цветовые интервалы и соотношения между данными натуры и изображения.

## Одновременное сравнение

Известно, что свойства и качества предметов познаются путем сравнения. «Сравнение,— говорит К. Ушинский,— есть основа всякого понимания и всякого мышления. Все в мире мы узнаем не иначе, как через сравнение, и если бы нам представился какой-нибудь предмет, который мы не могли бы ни к чему приравнять и ни от чего отличить, если бы такой предмет был возможен, то мы не могли бы составить об этом предмете ни одной мысли и не могли бы сказать о нем ни единого слова»<sup>1</sup>. Мудрая поговорка «В сравнении познается истина» нигде, пожалуй, так не уместна, как в процессе работы над этюдом. Вопрос правдивости изображения, точного восприятия действительности — это коренной вопрос профессионального обучения. Он неразрывно связан с понятием относительности видения. Точно оцепить форму предмета, тот или иной цвет — значит увидеть их в отношениях с другими предметами и цветами.

Создавая живописное изображение, художник имеет дело с пропорциональными отношениями предметов по размеру, тону и цвету. В пределах картинной плоскости он старается сохранить величинные, тоновые и цветовые различия зрительного образа натуры.

Н. Ге так пояснял это требование: «Рисовать — значит видеть пропорции, и поэтому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, то есть вы рисуете не нос, не глаз, не рот, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, рот и т. п. Всякий раз, когда рисуете часть, рисуйте ее в смысле с общим. Симметрические части всегда рисуйте вместе и в одно время, то есть оба глаза непременно, оба уха, обе щеки и все это в отношении целого»<sup>2</sup>.

Художники-педагоги, желая подчеркнуть необходимость сравнения при определении пропорций и тоновых отношений, рекомендуют своим ученикам: «Когда вы пишете голову, смотрите на ноги, а когда пишете ноги, смотрите на голову». В этой несколько парадоксальной фразе содержится совершенно правильная мысль о сопоставлении всех изображаемых объектов между собой, о сравнении их по величине, цвету и силе тона. Именно метод сравнения позволяет точно определить величины, а также увидеть цветовые различия между предметами.

### Цельность видения

Если бы мы могли видеть все предметы одинаково отчетливо, тогда одновременное их сравнение и нахождение цветовых отношений не представляло бы трудности. Но дело в том, что, хотя в

<sup>1</sup> Ушинский К. Д. Избр. пед. соч., т. 2. М., 1939, с. 436.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 4. М., 1937, с. 441.

поле зрения обычно находится много предметов, воспринимаются они не с одинаковой ясностью, не сразу, а поочередно. Сетчатка глаза человека устроена так, что тот предмет, на который направлено внимание, виден с деталями, другие же в этот момент как бы обобщаются. Если поставить для рисования группу предметов, образующих два плана, то, сосредоточив внимание на ближних предметах, второплановые мы видим расплывчато и неопределенно. Если присматриваться к предметам второго плана, то их цвет и подробности рельефа станут заметны более четко, чем на переднем плане.

При перемещении зрительного центра с одного участка природы на другой или в глубину пространства, тональные и цветовые контрасты тоже меняются: там, куда направлен взор, они усиливаются, а в стороне от зрительного центра ослабевают. Если в процессе работы все время переводить взгляд с одного предмета на другой, мы не сможем правильно определить цветовые отношения видимой природы и добиться грамотного изображения на холсте. На полотне получится пестрый набор отдельных предметов с грубыми и резкими цветовыми сочетаниями. Каждый из предметов в отдельности как будто верно изображен, но в целом изображение будет выглядеть по своим цвето-тоновым отношениям не цельным, а раздробленным. И все потому, что живописец в ходе работы хотя и сравнивал отдельные предметы, но смотрел на них поочередно: сначала на один, потом на другой.

В учебных работах начинающих художников ясно видны ошибки, характерные для первоначальной стадии обучения: четкость силуэтов, жесткость контуров, наличие множества деталей, контрасты светотени, одинаковая сила тона и цвета на предметах, расположенных вблизи и на втором плане, в свету и в тени. И это происходит потому, что когда они пишут, то смотрят только на ту часть целого, которую изображают, и, копируя натуру, механически «склеивают» части друг с другом. Отсюда живописная пестрота, цветовая несобранность, смещение планов и поверхностей, образующих форму.

На цветной вклейке представлено несколько изображений цветом как результат попеременного рассматривания отдельных частей натурной постановки. Верхнее изображение — это зрительный образ, который получается на сетчатке глаза в том случае, когда взгляд наблюдателя сосредоточен на дальнем плане натюрморта: цвет всех предметов в пределах этого плана воспринимается в локальной четкости, подробности рельефа заметно выступают, светотень выглядит контрастно. Передний и средний планы в этот момент воспринимаются расплывчато, неопределенно. При перемещении взгляда с дальнего плана на средний или ближний тоновые и цветовые контрасты соответственно усиливаются на них.

Если в процессе работы с натуры отдельно смотреть то на один предмет, то на другой, уделяя равное внимание каждому из них, на картинной плоскости обязательно появится случайный на-

бор цветовых акцентов одинаковой силы. Далее показаны типичные ошибки, которые делаются в учебных работах. Это чрезмерная четкость силуэтов, излишество деталей, единая контрастность тона и цвета и все это в одинаковой мере и на предметах, расположенных как вблизи, так и на дальних плахах, в свету и в тени.

Чтобы правильно определить тоновые и цветовые отношения натюрморта, необходимо видеть все предметы, в него входящие, одновременно, не выпуская из поля зрения всей группы, включая и фон. А если изображать, например, букет цветов, стоящий на подоконнике раскрытого окна, надо одновременно видеть и оконную занавеску, и панораму города за окном в качестве фона, на котором «читается» букет цветов.

Конечно, при одновременном восприятии все объекты будут выглядеть нефокусированными, но зато можно достаточно ясно почувствовать отношения предметов по тону и цвету. До тех пор пока не выработается способность цельного видения, умение одновременно смотреть на всю натуру, художник только и будет заниматься копированием локального цвета «в упор». Цельное видение — это «таблица умножения». Она позволяет все время держать в поле зрения закономерности, объединяющие натуру, исключает ее бессмысленное копирование.

Этот же натюрморт представлен как итог целостного видения или «широкого» смотрения, позволившего художнику правильно определить, что в натуре выглядит контрастно, а что уступает по силе тона и цвета, занимая подчиненное положение относительно главенствующего по содержанию. Этот живописец, работая, все время смотрел на всю натуру, а не только на ту часть, которую в данный момент изображал.

Существуют и другие особенности зрения, которые затрудняют определение светотеневых и цветовых отношений при обычном, то есть при раздельном видении. Известно, что чувствительность зрения в зависимости от условий освещения может изменяться. Когда мы смотрим на ярко освещенную поверхность, чувствительность глаза притупляется, тонкие градации светотени и цвета воспринимаются плохо. При переводе взгляда на другую такую же по тону поверхность она кажется более темной. Если взгляд рисующего сосредоточен на слабо освещенной поверхности, наблюдается обратное явление: чувствительность глаза возрастает и рассматриваемая поверхность может казаться более светлой, чем соседняя, такая же по тону поверхность. Это мешает правильному определению тоновых отношений: их колебания в сторону высветления или утемнения находятся в строгой зависимости от перемены чувствительности глаза.

Из-за резких изменений чувствительности зрения, возможных во время работы художника, нельзя помещать холст возле ярко освещенного окна, если модель находится в слабом освещении. В противном случае неизбежны просчеты в тоновых и цветовых отношениях.

Резким уменьшением и увеличением чувствительности глаза объясняется и такое явление: если в яркий солнечный день войти с улицы в комнату, любая картина, в ней находящаяся, покажется сначала темной, мутной по колориту и, напротив, необычайно красочной и светлой, если предварительно побывать в темном помещении.

Различные цвета как бы утомляют глаз, но тоже по-разному. Когда глаз фиксирует какой-либо предметный цвет, чувствительность соответственного участка сетчатки изменяется, слабеет. Красный цвет, например, в течение 15 минут теряет в восприятии половину своей насыщенности, а синий — еще больше. По этой причине раздельное рассматривание предметов затрудняет последующее определение градаций этой окраски на других предметах.

Отметим еще такое явление. Когда художник смотрит на всю натуру в целом, он почти не различает деталей, которые расположены в тени. Если же художник сосредоточит внимание только на объектах в пределах теневой области, то в силу адаптации зрения увидит их во всех подробностях и более светлыми по тону, чем при цельном видении. Таким образом, если смотреть на форму в целом, то ее теневая поверхность видна в общем виде как более темная. При рассматривании в упор именно теневой стороны чувствительность глаза повышается, вследствие чего эта часть объекта видится более светлой и со множеством деталей.

Следует иметь в виду еще одну особенность зрения. При раздельном видении возникают как хроматические, так и ахроматические последовательные контрасты. Последовательные контрасты обычно возникают в форме предыдущего цветового пятна и продолжают определенное время в зависимости от продолжительности и силы раздражения сетчатки глаза предшествующим цветом. Если посмотреть на зеленую поверхность и затем перевести взор на белую, мы увидим пятно розового цвета. А если сначала посмотреть на что-то очень светлое (окно, например) и перевести взор на стену или потолок, возникает темное пятно. Если рассматривать группу предметов поочередно, слабо окрашенный предмет нейтрального тона будет выглядеть то теплым, то холодным в зависимости от того, на какой цвет мы смотрели до этого. Это тоже создает помеху в процессе сравнения. Вот почему так важно выработать способность одновременного восприятия нескольких объектов, когда чувствительность глаза не меняется и последовательные контрасты не возникают. Такое цельное видение позволяет избежать серьезных просчетов в построении тоновых и цветовых отношений этюда.

Следовательно, все указанные выше особенности зрительного восприятия подкашивают необходимость цельного видения, одновременного охвата всего пространства, в пределах которого размещается изображаемый объект, и в этот момент сравнивать предметы по светлоте и цвету, подмечать, что отступает на задний план, что темнее, что светлее и т. д. и т. п.

Английский художник Джошуа Рейнольдс (середина XVIII века) об особом умении живописца видеть писал: «Художник никогда не достигнет совершенства ни в рисунке, ни в цвете и объемности, если не привыкнет смотреть на предмет в целом»<sup>1</sup>.

Б. Иогансон следующим образом раскрывает смысл цельного видения: «Нас учили прибегать к методу сравнения и писать, все время имея в виду различия, а именно насколко один цвет разнится от другого по степени светосилы и легкому цветовому оттенку, заботясь только о том, чтобы из природы „вытащить“ это различие. Поступая так со всеми тенями, со всеми полутонами и светами, можно получить то удивительно тонкое разнообразие, которое таится в природе. Когда писали тени, смотрели на свет, и наоборот, постепенно переходя ко все более широкому охвату глазами видимого...»

Происходит любопытное явление: охватывая глазом одновременно все, художник вдруг замечает то, что особенно ярко заявляет свое право на первый голос, и то, что еще заметно подпекает. Какая-то комбинация цветов заявляет очень ярко о своем первенствующем значении. Другая комбинация цветов подчиняется и в свою очередь подчиняет себе третью комбинацию цветов и т. д. Благодаря тому что художник шел от целого, он получил возможность сравнивать одно с другим, чего лишен художник, идущий от детали...»<sup>2</sup>

Вспоминая о занятиях в классе К. Коровина в Училище живописи, Б. Иогансон рассказывает, как тот понимал специальное умение видеть: «Один раз показывает мне К. Коровин этюд сева-стопольской бухты. Надвигаются сумерки, только что зажглись фонари, появились легкие вечерние тени. „Сколько времени писал, как думаешь?“ — спрашивает он. „Сеанса три-четыре“, — говорю я. „Как бы не так — две недели; все было готово через пять сеансов, а вот не мог никак тень от фонаря взять, а без нее не живет, не смотрится этюд — жизни нет. Перепробовал все комбинации фиолетового, и в конце концов простая кость с белилами в этой комбинации зазвучала тонким фиолетовым оттенком; все стало на место. Живопись — удивительно точное дело. Все держится на чуть-чуть, не попадешь в чуть-чуть, и ее нет. А почему не попадал правильно, потому что до того старался взять верно, что забыл про вечную истину: не тень пужно брать, а соотношение всех тонов вместе с тенью. То есть смотреть одновременно, не нарушать точнейшей взаимозависимости живописных отношений. Два-три тона взять точно вместе трудно, пять — еще труднее, а все точно взять, как ощущаешь своим глазом, — невероятно трудно. Воспитывай глаз сначала понемногу; потом пошире распускай глаз, а в конце концов все, что входит в холст, надо видеть

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1967, с. 422.

<sup>2</sup> Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 64, 69.

вместе, и тогда, что неточно взято, будет фальшивить, как неверная нота в оркестре. Опытный художник все видит одновременно, так же как хороший дирижер слышит одновременно и скрипку, и флейту, и фагот, и прочие инструменты. Это, так сказать, вершина мастерства, подходить к этому надо постепенно»<sup>1</sup>.

Сам К. Коровин о своем методе живописи говорил так: «Я стараюсь быть точным, очень верным и очень цельно видеть»<sup>2</sup>.

Целостное видение и одновременное сравнение позволяют не только ощущать тоновые и цветовые различия, но и противодействуют константному восприятию цветовых оттенков в условиях цветного освещения и при удалении предметов. Зрительное восприятие по своему содержанию всегда конкретно-предметно (то есть константно), однако от него можно отделить то, что дано в зрительных ощущениях. Для этого надо по возможности на какой-то миг отвлечься от узнавания самого предмета. Воспринимая натуру в общем, целостном виде, мы хорошо видим цветовые отношения, улавливаем изменения красок от освещения и удаления. В этот отрезок времени наше восприятие ограничивается ощущением пятен цвета, отражаемых сетчаткой глаза. Если бегло взглянуть на белый или серый предмет, освещенный солнцем, можно в какое-то мгновение увидеть его оранжевый оттенок в свету и фиолетовый в тени. Но как только глаз задерживается на каком-то объекте и предмет будет узнан, сразу же исчезает ощущение оранжевого и фиолетового оттенков — предмет вновь становится белым или серым, то есть в его собственной локальной окраске. Таким образом, обобщенное, «широкое смотрение» помогает отвлечься от его локального цвета и видеть цветовой оттенок, который этот предмет приобрел на расстоянии.

Цветные рефлексы тоже лучше заметны, если не всматриваться в отдельные детали, а видеть форму обобщенно и широко.

Чтобы отвлечься от конкретного видения и анализа формы, опытные художники иногда советуют в момент наблюдения прищурить или «распустить глаза на всю натуру». Эти приемы действительно помогают определить тоновые отношения, заметить, что резче выделяется по тону, а что меньше. С прищуриванием резко уменьшается количество света, попадающего в глаз. В результате этого, как в сумерках, перестают различаться второстепенные детали.

Кроме этого, прищуривание дает возможность воспринять именно светлотные отношения. Известно, что сетчатка глаз состоит из светочувствительного слоя «колбочек» и «палочек». Палочки более чувствительны к свету, а колбочки — к цвету. В условиях сумерек или при прищуривании глаз чувствительны палочки. Глаз лучше воспринимает светлотные градации. При средней

<sup>1</sup> Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., 1959, с. 63—64.

<sup>2</sup> Коровин К. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963, с. 426.

освещенности сетчатки палочки и колбочки действуют равномерно, что позволяет правильно определить цветовые отношения уже без прищуривания, а наоборот, если «распустить» глаза.

В. Савинский своему ученику П. Бучкину говорил: «У вас глаза от природы таковы, что вы подробно видите все до мелочей и вблизи и вдали. Это хорошо и в то же время плохо. В искусстве необходим отбор. Поэтому вам при работе с натуры надо щуриться. Если вы что-то хотите в своей работе выделить, то это место вы делаете подробно, а рядом не все подробно, а как бы когда вскользь смотрите, не в фокусе. Тогда получится отбор и не будет пестроты. Острое зрение мешает видеть краски — рисунчато видите. Чтобы лучше видеть тона, надо быстрее смотреть и сравнивать разные планы, не всматриваясь в подробности. Такую природу глаз я у многих встречал, да и у меня такое же зрение. Со временем, когда наденете очки, вы будете видеть двойку — в очках рисунчато, а без очков больше краски — общо, я уже это испытывал»<sup>1</sup>.

Очевидно, в индивидуальном зрительном восприятии предметного мира известная роль принадлежит особенностям строения глаза, и это обстоятельство оказывает влияние на характер живописи того или иного художника. А. Рылов, по свидетельству П. Бучкина, «обладал зрением хорошим, но не слишком четким, не позволяющим видеть предметы очень подробно на любом расстоянии. Его глаза видели цвета и их градации несколько обобщенно. Отсюда его живописное зрение»<sup>2</sup>.

П. Чистяков для определения светотеневых и цветовых отношений давал такой совет: «Всегда в рисунке, тушевке и в колорите нужно иметь (мысленно) как бы стекло перед собою плоское; оно даст отношение, а без него, пожалуй, все будет врозь»<sup>3</sup>. И действительно, если через тонкую сетку или стекло смотреть на пейзаж, как бы спроецированный на них, то цвето-тоновые отношения воспринимаются сразу в одной плоскости. Леонардо да Винчи рекомендовал таким способом проекции нанести на плоскость стекла цвет отдаленных деревьев и пользоваться этой шкалой для изображения пространства в пейзаже.

П. Павлинов, автор книги «Для тех, кто рисует», считает, что у живописца, работающего с натуры, восприятие цветовых отношений должно идти от плоскости: «Основной процесс рисования цветом состоит в том, чтобы пространственные явления природы увидеть как плоский цвет, независимо от локального цвета»<sup>4</sup>.

Смысл всех перечисленных приемов, советов и рекомендаций сводится к тому, чтобы избавить неопытного художника от при-

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Бучкин П. Д. О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1962, с. 142.

<sup>2</sup> Там же, с. 177.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Гинзбург И. Чистяков и его педагогическая система. Л.—М., 1940, с. 170.

<sup>4</sup> Павлинов П. Для тех, кто рисует. М., 1965, с. 69.

вычки заострять внимание на одной части, которая попадает в область ясного видения сетчатки глаза, и приучить воспринимать натуру в целом периферией сетчатки. Это позволяет видеть предметы одновременно с одинаковой четкостью и отвлекаться от их локального цвета. Немецкий психолог Кац в своих исследованиях конкретности восприятия цвета подтверждает, что впечатление, получаемые от непрямого зрения, более зависят от яркости светового и цветового раздражителя и менее подчиняются предметному цвету<sup>1</sup>.

Рекомендация «смотреть мимо и быстро» помогает выключить из зрительного восприятия прошлое знание о форме и действительной окраске предметов. А это удастся лишь в том случае, если обращаешь внимание не на предметы, а только на их проекцию на сетчатку глаза. Смотрение через воображаемую плоскость тоже помогает избавиться от константности восприятия.

Художники пробуют иногда смотреть на натуру в зеркальном отражении или в проекции на матовом стекле, что тоже позволяет отвлечься от восприятия локального цвета — в проекции цвета предметов выглядят в чистом оптическом состоянии.

Для правильной оценки цветовых отношений можно воспользоваться также обычным рамочным видоискателем. Заклучив в рамку видимую часть натуры, легче воспринимать ее цельно, сосредоточив внимание на зрительной проекции в рамке.

Светотеневые отношения при ярком солнечном освещении можно определить через искусственное понижение светлоты до той, которую способны передать краски. Это достигается с помощью серых солнечных очков или черного зеркала. В черном зеркале предметы отражаются не только в пониженной яркости, но и в одной плоскости, следовательно, одновременно и одинаково отчетливо. Все отражаемое в черном зеркале воспринимается при почти постоянной чувствительности глаза, и это помогает точнее уловить тонкие отношения. Если черное зеркало будет немного выпуклос, тогда в нем отразится, хотя и в уменьшенном виде, более значительная площадь обозрения, чем в плоском. Зеркальное отражение в этом случае захватит пространство, близкое к полю зрения.

Итак, целостное видение позволяет ощущать все цвета сразу, в их взаимосвязи, в естественном, то есть действительном, состоянии по тону и цвету. При этом явления константности и последовательного контраста в какой-то степени устраняются, перестают быть существенной помехой в нахождении верных тоновых и цветовых отношений.

Только при целостном восприятии можно понять в натуре и общее тоновое, и общее цветовое состояние, рефлексное и контрастное взаимодействие цветов, а также колористическое единство красок. Целостное восприятие не позволяет механически, один за

---

<sup>1</sup> См.: Ву н д в о р т с Р. Экспериментальная психология. М., 1950, с. 225.

другим переносить цвета природы на плоскость холста. Это восприятие позволяет видеть природу, исходя из задач живописного изображения.

Вопрос целостного смотрения и повсеместного одновременного сравнения всех частей целого — это основной вопрос профессиональной культуры. Цветовые различия можно понять, когда видишь предметы сразу все вместе. Поэтому цельность восприятия и умение одновременно видеть различные элементы природы и воспроизводить их согласно цельному видению — основная задача обучения живописи с самого начала. Грамотность в живописи опирается прежде всего на такое воспитание глаза. Если студент не овладеет цельным видением, дальнейшее обучение не даст положительных результатов. Здесь полная аналогия с «постановкой голоса» у певца. Если в начале обучения музыканта или певца ему не «поставили» руку или голос, путь к вершинам мастерства для него закрыт. Умение «цельно видеть» отличает грамотного художника от дилетанта.

**Свойства цвета.** Чтобы овладеть методом одновременного сравнения, в первую очередь необходимо хорошо знать основные свойства цвета, то есть предварительно изучить то, чем может отличаться один цвет от другого. Только в этом случае живописец сможет понимать цветовые отношения природы.

В силу своего строения различные вещества, из которых состоят предметы, однообразно и постоянно реагируют на освещение — отражают или поглощают световые волны не всех, а только каких-то определенных длинот и создают впечатление определенного цвета, свойственного данному предмету. Если его поверхность отражает равномерно все световые волны, как короткие, так и длинные, образуется ахроматическая «бесцветная» окраска. Если отражаются по преимуществу световые волны какой-то одной длины, а другие поглощаются, такая поверхность будет хроматической или полихромной, то есть цветной или многоцветной.

Ахроматические (белые, серые, черные) цвета отличаются друг от друга только светлотой. Хроматические характеризуются тремя свойствами: цветовым оттенком, насыщенностью и светлотой.

**Цветовой оттенок** — это то свойство цвета, которое мы имеем в виду, когда один цвет именуем красным, другой — зеленым, третий — синим, сине-зеленым и т. д. Цветовой оттенок зависит от того, какие именно длины волн преобладают в световом потоке, отраженном данным телом, данной поверхностью<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В литературе по цветоведению цветовой оттенок как одно из основных качеств цвета называют цветовым тоном; в изобразительной практике под тоном чаще подразумевают светлоту цвета. Чтобы не путать слово *тон* как меру светлоты с цветовым тоном как одним из свойств любого цвета, мы решили придерживаться более распространенного названия: вместо «цветового тона» будем пользоваться термином «цветовой оттенок».

**Насыщенностью** или **интенсивностью** называется степень выраженности цветового оттенка, ипаче говоря, степень отличия цвета от серого. Ахроматические цвета имеют нулевую насыщенность. Чем больше в отраженном световом потоке волн той длины, которая определяет цветовой оттенок, тем сильнее насыщенность цвета, тем интенсивнее окраска поверхности, отбрасывающей световые лучи. Иногда насыщенность цвета определяют как степень приближения данного цветового оттенка к чистому спектральному цвету. Можно встретить и такое определение: насыщенность — это процентное содержание цветового оттенка в цвете. Примерами малой насыщенности цвета могут служить бледно-розовая промокательная бумага, выгоревшие на солнце краски плаката. Сильно насыщенным цветом обладает яркая зелень молодой травы. У художников для обозначения разных степеней насыщенности цвета бытуют слова «тусклый», «блеклый», «слабый», «сильный» или «интенсивный».

**Светлота** — это кажущаяся яркость излучения того или иного предмета. Видимая светлота цвета зависит не только от степени освещенности поверхности, но также от яркости фона, на котором эта поверхность наблюдается, от адаптации глаза, от состояния чувствительности зрения и других причин. Две поверхности совершенно одинаковой яркости и цветового оттенка могут восприниматься глазом как различные по светлоте, если условия их наблюдения неодинаковы.

Цветовой оттенок, насыщенность и светлота — эти три признака или свойства следует считать основным для характеристики всякого цвета. Указывая цветовой оттенок, светлоту и насыщенность, мы совершенно точно обозначим цвет любого предмета. Если два цвета одинаковы и по оттенку, и по светлоте, и по насыщенности, они будут вообще неотличимы друг от друга. Два цвета называются различными, когда отличаются либо по оттенку, либо по светлоте, либо по насыщенности или одновременно по двум или трем из этих свойств.

Определить разницу в силе (насыщенности) цвета гораздо труднее, чем цветовой оттенок. В этом каждый может легко убедиться, сравнивая два разноцветных предмета. Что один из них красный, а другой зеленый, видит каждый, но уловить или почувствовать насыщенность, напряженность красного или зеленого труднее, а это чрезвычайно важно для пахождения цветовых отношений. Начинаящие живописцы, как правило, поначалу не понимают различий цветов по насыщенности. Они скорее замечают оттенок цвета и его светлоту. Это можно заметить в этюдах головы человека, которые они пишут то белплым, грязно-серым, то неестественно ярким, «зажаренным» цветом. По этой же причине неопытные художники встречают затруднения при изображении зеленого цвета деревьев, травы и т. п. Длительное время зеленая краска на их этюдах, выглядит сырой, едкой, нематериальной. Вообще, этюды, в которых недостаточно точны отношения по насы-

щенности цвета, выглядят вяло, жестко, не подчиненными освещению и среде.

Чтобы верно определить цветовые отношения, обязательно надо сравнивать предметы не только по светосиле и оттенку цвета, но и по насыщенности. Правдивость всего живописного строя этюда будет зависеть от того, как верно художник построил отношения цветов по этим трем свойствам. На цветной вклейке представлен натюрморт, составленный из овощей. Все предметы отличаются друг от друга по этим свойствам цвета. Это хорошо можно заметить по вынесенной вниз шкале. Тоновые и цветовые различия этюда подобны отношениям натуры по этим трем свойствам.

«Живопись, — говорит К. Юон, — требует длительной настройки отношений между всеми частями изображаемой картины, и лишь в результате длительных перекрестных сравнений любых частей между собой и длительного регулирования их в силе света, в силе красок и оттенках можно приблизиться к полноценному выражению действительности».

Цветовой оттенок, светлоту цвета, насыщенность в процессе сравнения можно отделить друг от друга, на какое-то время акцентировать внимание на силе цвета или на светлотных отношениях, не замечая оттенка. Но в целом всякое цветовое пятно должно быть охарактеризовано тремя показателями свойств цвета. При этом воспроизведению различий по светлоте и насыщенности принадлежит главная роль в решении колористических задач. В этюдах пейзажа, например, небо и вода выявляются главным образом отношениями по светлоте и насыщенности. И во всякой другой работе точность отношений по тону и силе цвета определяет напряженность колористического построения.

В обиходе художники часто употребляют такие обозначения признаков цвета, как «выступающие» и «отступающие» цвета, «резкие» и «кричащие», «разбеленные» и «плотные», «тяжелые» и «легкие», «глухие» и «звонкие». Все эти узкопрофессиональные термины не обладают определенностью, не выражают физических свойств цвета и зависят от субъективного восприятия. Поэтому не обязательно обращаться к ним в процессе работы. В процессе одновременного сравнения цветовой оттенок, насыщенность и светлота достаточно точно характеризуют качества любого цвета, его отличие от других и позволяют грамотно перевести на холст те цветовые отношения, которые художник видит в натуре.

Итак, подведем итог. Новые живописные качества, открытые художниками второй половины XIX века, проявились не только в наиболее правдивой, естественной, материальной, объемной и воздушной характеристике изображаемого объекта. Необходимость работы отношениями потребовала особой способности «цельного видения», то есть такого профессионального взгляда на натуру, при котором предметы фиксируются не изолированно, а охватываются зрением одновременно и цельно. Так была разре-

шена проблема специального видения, «постановки глаза художника», умения целно воспринимать изображаемую натуру и только таким образом улавливать тонкую гармонию цветовых отношений, ускользающую при обычном смотреии.

Цельность восприятия является самым необходимым условием построения целостного изображения и соответствующим образом определяет правила самого процесса изображения.

**Процесс изображения.** Процесс живописного изображения с натуры имеет свои закономерности и предполагает особый порядок ведения этюда. Понимание этих закономерностей, последовательность процесса изображения являются важным условием успеха в работе. Необходимо знать, что надо сделать вначале, какие задачи ставить в середине и как завершить работу. Воспитатель целой плеяды выдающихся русских художников П. Чистяков говорил: «...каждое дело... требует неизменного порядка, требует, чтобы все начиналось не с середины или конца, а с начала, с основания... малейшее нарушение порядка... ведет к совершенной неверности и путанице...»<sup>1</sup>

На первом этапе работы решаются задачи композиционного размещения изображения на плоскости, определение общего характера формы и общих цветовых отношений больших силуэтов и пятен. Что бы мы ни изображали, в начале работы необходимо построить всю форму в целом, найти ее пропорции, конструкцию, определить общий характер и положение в пространстве.

Приступая к цвету, при нахождении светотеневых и цветовых отношений вначале необходимо определить в натуре и проложить на холсте или бумаге цветовые различия между основными объектами, в натюрморте, например, между поверхностью стола, фоном, а также между отдельными предметами. При изображении пейзажа надо найти цветовые отношения между основными объектами неба и земли, переднего, второго и дальнего планов. Все это можно сделать только при целостном видении.

Без решения большой формы и общих цветовых отношений никакая дальнейшая тщательная проработка деталей формы, мозаика ее цветных рефлексов не сделает изображение правдивым и живописным. Если начать изображать натуру с отдельных деталей, этюд будет пестрым, раздробленным, в нем не будет передано реальное, естественное, гармоническое состояние красок при определенном освещении.

В этой начальной стадии выявления общего цветового строя живописного изображения важно правильно определить tonальный и цветовой диапазон красок, в которых будет решено общее тоновое и цветное состояние освещенности натуры.

Второй этап — детальная моделировка формы цветом. Не разрушая общей формы и общих цветовых отношений, необходимо

---

<sup>1</sup> Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953, с. 343.

проработать каждую деталь в связи с другими и целым. Это самый трудоемкий этап работы. Он требует точного анализа отношений между всеми элементами формы: между бликом, светом, полутенью и тенью. Здесь надо иметь в виду, что цвет каждого участка поверхности предмета и по цветовому оттенку, и по светлоте, и по силе цвета изменяется в зависимости от угла наклона падающих лучей света, от расстояния, рефлексов от соседних предметов. Особо пристальное внимание надо проявлять к анализу явлений теплородности светотени на объемной форме. Холодным тонам в натуре всегда сопутствуют теплые, и наоборот.

Аналитическая сторона на этой стадии работы должна преобладать, поэтому временно допустимо не целостное видение, а раздельное и конкретное, что приводит к дроблению формы. Конечно, и на этом этапе большой заботой должно быть выполнение всех деталей в отношении к большим формам и соотношения деталей между собой, но практика показывает, что здесь обычно происходит некоторая утеря целостности большой формы, дробность, на устранение которой должно быть отведено заключительное время работы.

Третий этап — обобщение. Когда все детали прорисованы и формы тщательно промоделированы цветом, начинается последняя, завершающая и самая ответственная стадия работы. Подводится итог: проверяется подчиненность деталей целому, ликвидируется дробность, что-то надо еще более выявить, другое смягчить, от чего-то отказаться. Все подчиняется цельности восприятия и решению той задачи, которая была поставлена перед данной работой. Это может быть и общее состояние этюда, и свежесть первого впечатления, и подчинение всех элементов изображения композиционному целому, и т. д. Вся проделанная работа должна как бы вновь пройти проверку на цельность восприятия и воплощения его в изображении.

В процессе обобщения очень важно выделить композиционный центр. Цельность восприятия является самым необходимым условием построения целостности изображения.

### **Целостность изображения**

Допустим, что на картинной плоскости изображен натюрморт, в котором переданы и материальность, и объем предметов, и их конструкция с учетом перспективных сокращений, и даже выявлено колористическое состояние освещенности. Однако натюрморт не производит должного впечатления, рассеивает внимание зрителя по частностям. Почему? Оказывается, в нем все детали предметов, расположенных в различных пространственных планах, показаны с одинаковым акцентом: первый план и следующие за ним одновременно «лезут» в глаза, дробят композицию на отдельные куски, ничем не связанные между собой. Это характерный

11. *И. Репин.*



**Арест пропагандиста**



12. *И. Федотов.* **Сватовство майора**

недостаток рисунков и этюдов начинающего художника. Это происходит из-за неумения проводить обобщение и выделять оптический или композиционный центр. Обобщение — это результат хорошо поставленного глаза, обладающего цельным одновременным сравнением.

Одно из замечательных свойств нашего зрительного восприятия заключается в том, что оно извлекает из всего многообразия видимого наиболее существенную информацию. Зрительный образ рассматриваемого объекта появляется в результате избирательности, частичных потерь зрительной информации и обобщений. Когда человек смотрит на окружающий предметный мир, он всегда что-то выделяет и воспринимает его в подробностях, все остальное в этот момент видится менее детально, как подчиненное зрительному центру. Центральная часть зрительного образа имеет полную шкалу изобразительных средств, здесь самые сильные световые и цветовые контрасты. На периферийных участках уменьшаются различия цвета и светлоты. Художник-реалист должен учитывать эту особенность зрительного образа.

Зрительная цельность рисунка и живописи зависит главным образом от смыслового взаимоотношения главного и второстепенного, от увязки всего изображения в единый организм. Если изображение представляет собой набор равнозначных цветовых пятен и величин, оно теряет свою зрительную убедительность.

Во избежание живописной пестроты главное обычно размещается вблизи от оптического центра картиной плоскости. При выделении существенного художнику приходится сознательно подавлять частности, ослаблять тон и силу цвета удаляющихся от зрительного центра предметов, подчиняя этому существенному все цветотонные отношения. Все это позволяет, во-первых, направить внимание зрителя на главный объект картины, а во-вторых, воспринимать ее как единое целое по содержанию и формальным средствам его воплощения.

Таким образом, впечатление от изображенного должно быть в конечном счете тождественно естественному избирательному восприятию предметного мира при определенной направленности главного луча зрения. Впечатление целостности и единства изображения создается в результате его организации соответственно этой специфике зрительного восприятия.

«Нет прекрасного вне единства, и нет единства без подчиненности», — эти слова Дени Дидро невольно вспоминаются, когда идет речь о композиционной цельности.

Выдающиеся произведения живописи являют наглядный пример того, что целостность восприятия картины определяется совпадением оптического и композиционного центров, где глаз зрителя получает наиболее существенную информацию. К этому узловому пункту приковывают наш взор контрасты светотени, цветовое напряжение и более детальная проработка пластических форм.



### 13. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану

Выделение композиционного центра в жанровой живописи должно соответствовать не только особенностям зрительного восприятия, но и логике развертывания сюжетного содержания.

Картина Репина «Арест пропагандиста» может служить наглядным примером подчиненности тона и цвета оптическому и композиционно-смысловому центру. В ней вся сила тоновых и цветовых контрастов сосредоточена в той части избы, где стоит арестованный пропагандист и где на полу валяется его чемодан с «вещественными» уликами. В систему этих контрастов включаются еще две фигуры: «казенный человек», который, очевидно, думает, что поймал смутьяна «на месте преступления», и осведомитель, читающий свой донос.

В «Сватовстве майора» П. Федотова мы в первую очередь видим, причем издали, фигуру невесты-жеманицы. Далее внимание останавливается на фигуре матери, которая удерживает повесту за платье, затем в поле зрения попадают отец и сваха, и, наконец, сам герой сватовства. Верно найденное соотношение между всеми персонажами по их значению в данной ситуации, наличие характерных, красноречивых деталей в одежде и обстановке — все это, включая живописные средства, способствует беспрепятственному восприятию логики происходящего события.

Композиционное и цветовое решение картины «Сватовство майора» примечательно еще в одном отношении: обратите внимание, как художник смело использует декоративный силуэт платья невесты в качестве живописного пятна и смыслового акцента.

Наиболее поучительным примером целостности композиции, подчиненности всех ее элементов смысловому центру может яв-

ляться также картина И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Таким образом, целостность изображения в основном зависит от соподчиненности всех элементов произведения замыслу, главному действующему лицу, идее. «В любом произведении, — говорил Гёте, — великом или малом, все, до последних мелочей, зависит от замысла»<sup>1</sup>. Изобразительные элементы: рисупок, объем, материал, колорит — имеют цель донести до зрителя творческую мысль художника, как познавательную, так и эмоциональную. В этом заключается различие между изображением в искусстве и просто изображением (например, иллюстрация географического ландшафта и т. п.).

Упражнения. Натурную постановку, состоящую из трех предметов, выполнить в трех вариантах. В первом сосредоточить зрительный центр, например, на левом предмете (не выпуская из поля зрения другие). При выполнении следующих этюдов центр поочередно переносится на другие предметы. После этого надо сравнить этюды по характеру решения композиционного центра: предметы, попавшие в зрительный центр, будут выглядеть рельефнее по объему, детальнее и четче по форме, конкретнее по тону, богаче по нюансам цвета. Дальше от зрительного центра, наоборот, выраженность объема становится слабее, уменьшается детальность моделировки, тональный контраст ослабляется, обобщается нюансировка тона и цвета, границы форм воспринимаются менее четко.

Цель этих упражнений — освободиться от стихийной хаотичности наблюдения и добиться понимания осмысленной организации изображения в соответствии с поставленной задачей.

---

<sup>1</sup> Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве. М.—Л., 1936, с. 328.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ



**М**ожно с уверенностью сказать, что живопись наряду с рисунком и композицией на художественно-графических факультетах педагогических институтов является профилирующей дисциплиной. Уровень профессиональной подготовки выпускников должен быть высоким. Школе нужны художники-педагоги изобразительного искусства, которые владеют профессиональным мастерством и занимаются самостоятельной творческой работой. Только такие специалисты способны осуществлять в средней школе художественное образование и эстетическое воспитание.

Для достижения такой глубокой и всесторонней подготовки студентов особое внимание в учебном процессе должно быть уделено специфическим для живописи методическим рекомендациям. К ним относятся прежде всего взаимодействие смежных дисциплин рисунка и живописи, теоретическое содержание обучения, система последовательных практических упражнений, а также конкретное проявление дидактических принципов обучения — систематичности, наглядности и др.

**1. Рисунок — основа живописи.** Живопись — это тоже рисунок, но рисунок цветом. Живописцу надо рисовать с первых мазков кисти и до последнего, завершающего момента, а не только в момент нанесения подготовительного предварительного рисунка под живопись. Гармоническое слияние цвета, тона и рисунка в одно целое — это и будет настоящей живописью. Нанесенные на холст цветовые пятна, выражающие, например, изменения цвета в зависимости от воздушной перспективы, не могут сами по себе выражать пространственную глубину. Только заключенные в правильную форму, верный перспективный рисунок, пространственные свойства цвета выступают в полную силу: они выражают и пространственную глубину, и объем. Если пейзаж не нарисован по законам линейной перспективы, роль цвета в передаче пространства ничтожна. О неразрывности и единстве задач рисунка и живописи профессор Ленинградской академии художеств А. Ни-

кольский говорит так: «При определении, что такое живопись, я бы сказал,— это 100% рисунка и 100% живописи, которые вживаются друг в друга и становятся чем-то единым»<sup>1</sup>.

Обучение начинающих художников обычно проводится сразу по нескольким дисциплинам: по рисунку, живописи и композиции. Однако опыт педагогической работы художественно-графических факультетов показал, что обучение живописи приносит хорошие успехи в том случае, если студенты предварительно уже имеют хотя бы элементарные знания и навыки в рисунке: умеют перспективно и конструктивно строить предметы, грамотно выполнять тоновой рисунок.

Если мы анализируем работы учеников, которые приступили к изображению цветом, не умея еще рисовать, то выявим полнейшую беспомощность в изображении природы. Не обладая элементарным глазомером в определении пропорций и не зная элементов наблюдательной перспективы, они не в состоянии правильно зарисовать предметы с природы, расположить их на изобразительной плоскости. Без знаний законов светотени и задач тонового рисунка такие начинающие живописцы испытывают особенно большие затруднения в передаче цветом объема и материала изображаемых предметов, их пространственного расположения.

Известно, что в живописном этюде основной задачей является выражение пластической формы. А ее понимание, то есть чувство объемной формы, вырабатывается именно в процессе овладения светотеневым рисунком. Поэтому такой рисунок является не только началом, но и дальнейшей основой обучения живописи.

Исторический опыт художественных школ свидетельствует о том, что на первоначальном этапе обучения необходимо стремиться прежде всего дать основательную подготовку по рисунку. Только в этом случае процесс обучения живописи будет проходить более успешно.

Молодому болонскому художнику Одоаро Фиолетти, приехавшему учиться в Венецию, Типторетто на вопрос, что ему надо делать, чтобы преуспеть в живописи, сказал только одно: „Рисовать!“ На вопрос Фиолетти, что ему еще можно посоветовать, старик повторил: „Рисовать и еще рисовать!“, справедливо считая, что именно рисунок придает изящество и совершенство живописи<sup>2</sup>.

Микеланджело писал: «Рисунок, который иначе называют искусством наброска, есть высшая точка и живописи, и скульптуры, и архитектуры; рисунок — источник и корень всякой науки»<sup>3</sup>.

Д. Кардовский по этому поводу говорил: «Так как рисунок есть построение графическим путем формы на плоскости, то поэтому

<sup>1</sup> Вопросы художественного образования, вып. XII. Л., 1974, с. 38.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1966, с. 257.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Сядоров А. А. Рисунки старых мастеров. М.—Л., 1940, с. 7.



14. М. Врубель. Учебный рисунок



15. Рисунок гипсовой головы

прежде всего необходимо овладеть рисунком, чтобы в дальнейшем на его основе и в связи с формой строить живопись»<sup>1</sup>.

И. Репин считал необходимым ежедневно по 2—3 часа заниматься рисунком, справедливо считая рисунок основой живописи. А. Васнецов, вспоминая о системе преподавания П. Чистякова, говорил, что «его идеалом была форма — рисунок»<sup>2</sup>.

В школе Ашбе, в которую поступали люди, окончившие даже Академии художеств, обучение длительное время проводилось только по рисунку (конструктивное построение форм, гризайль, тоновой рисунок) и лишь впоследствии, когда ученики овладевали конструктивной лепкой формы тоном, они приступали к изображению цветом.

Произведения выдающихся художников замечательны прежде всего необычайным мастерством рисунка, сочетанием ясности форм и пластичности тона и цвета. Большинство знаменитых живописцев — это прежде всего замечательные рисовальщики. Такие художники, как К. Брюллов, И. Шишкин, В. Маковский, В. Перов, И. Репин, М. Врубель, В. Серов, К. Коровин, искусно владели рисунком.

Данное пособие посвящено живописи, и мы не стремились определить систему последовательных заданий по рисунку. И все

---

<sup>1</sup> Пособие по рисованию (под общей редакцией Д. Н. Кардовского). М. — Л., 1938, с. 8.

<sup>2</sup> Молева П., Белютин Э. П. П. Чистяков — теоретик и педагог. М., 1953, с. 118.



16. Рисунок гипсовой головы Давида

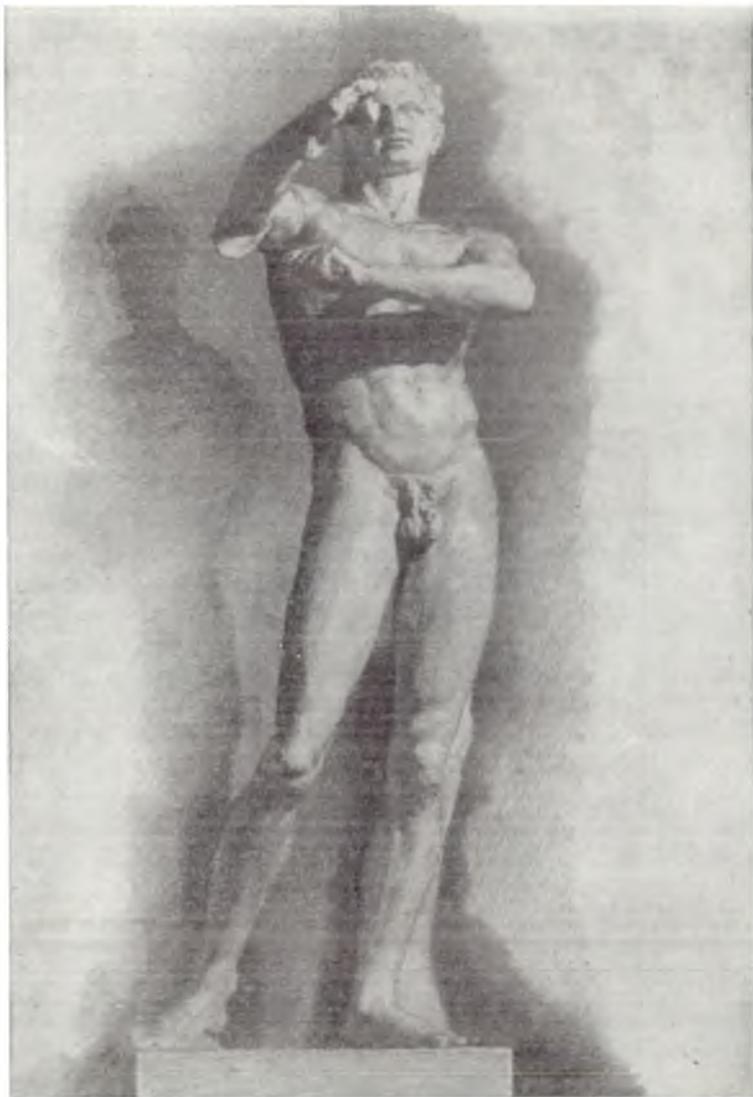


17. Рисунок гипсовой головы Давида

же коротко перечислим тот минимальный объем знаний и навыков по рисунку, которым необходимо предварительно овладеть каждому начинающему художнику, прежде чем перейти к учебной живописи. В этот начальный курс рисунка должны прежде всего войти теоретические знания и выработка практических навыков по следующим вопросам:

1. Элементы наблюдательной перспективы (линия горизонта, перспектива горизонтальных линий и плоских предметов). Конструктивное и перспективное построение предметов, ограниченных плоскостями (куб, призма, пирамида, интерьер и экстерьер).
2. Принципы перспективного построения предметов цилиндрической формы, расположенных вертикально и горизонтально.
3. Светотень геометрических тел (градации светотени на шаре, цилиндре и кубе; элементы воздушной перспективы).
4. Способы передачи объема, материала и пространства в рисунке (характер светотени различных материалов, тоновые отношения; роль линии и штриха в передаче объема, материала и пространства).

По всем этим элементарным вопросам изобразительной грамоты необходимо приобрести не только теоретические знания, но и выработать минимальные практические навыки их реализации в рисунке: в какой-то мере развить глазомер в восприятии пропорций, научиться замечать перспективные изменения, конструктивно строить изображение и располагать на плоскости бумаги, владеть светотеневой лепкой объемной формы, уметь выполнять тоновой рисунок. Последнее особенно важно для перехода к изобра-



18. Учебный рисунок гипсовой фигуры

женно цветом. Живописная лепка формы основывается на единстве отношений по тону и цвету. Недопонимание роли тоновых отношений в передаче цветом объемной формы материала и пространства усложнит усвоение многих живописных задач.

На весь этот «вводный» курс рисунка, приобретение теоретических знаний и выработку необходимых практических навыков потребуется не более 40 часов.

Все дальнейшие занятия по живописи обязательно должны сочетаться с рисунком. Успех в рисунке будет определять продвижение в живописи. На приведенных рисунках можно наглядно видеть тот необходимый уровень мастерства, который только и может обеспечить грамотную живопись. Здесь представлены учебные работы по овладению светотеневой лепкой формы на примере гипсовых моделей. Верно анатомическое строение головы и деталей лица, передана их объемная форма, выявлено освещение (рис. 14—17).

Учебные рисунки живых голов демонстрируют умение конструктивно строить голову человека и приводить всю ее форму к целостности и единству (рис. 19—22).

Выполнение подобных пейзажных рисунков и набросков позволит выполнять и живописные этюды на высоком профессиональном уровне (см. рис. 23—27).

**2. Роль теории в обучении.** Систематическое и последовательное изучение теории изобразительной грамоты должно явиться одним из важнейших условий успешного обучения живописи. Только опираясь на прочные теоретические положения живописной грамоты, начинающий художник может успешно усвоить сложные практические навыки мастерства. Без теоретических знаний практические навыки вырабатываются механически и требуют длительных сроков обучения.

Советский живописец, художник и педагог Д. Кардовский говорил: «...все обучающиеся искусству обязаны подчиняться способам и приемам выражения, то есть уметь передавать форму, цвет, свет, характер, движение, пропорции, знать законы этих вещей. В школе надо овладеть этими знаниями художественных приемов для того, чтобы потом их можно было изменить, подчинить личным художественным требованиям»<sup>1</sup>.

«Те, кто влюбляется в практику без пауки,—учил Леонардо да Винчи, — подобны кормчим, выходящим в плавание без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверены, куда идут. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории и без нее ничто не может быть сделано хорошо в случаях живописи»<sup>2</sup>.

Чешский педагог Ян Амос Коменский еще в XVII веке писал: «Все преподавание необходимо нам подкреплять доводами разума, чтобы не оставалось места ни сомнениям, ни возможностям забыть его»<sup>3</sup>.

История изобразительного искусства обладает огромным методическим опытом практического обучения живописи. В литературе имеется ценный материал, насыщенный техническими и технологическими советами живописного мастерства. Что касается

<sup>1</sup> Д. Н. Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, с. 128.

<sup>2</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1936, с. 124.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: История педагогики. М., 1940, с. 45.



19. Мужская голова



20. набросок

теории живописной грамоты, то в этом отношении историческое наследство незначительно. Как европейские, так и русская Академия художеств, где практическое обучение живописи было поставлено очень высоко, тоже мало что дали в разработке теории живописи. И. Ф. Уваров в «Кратком руководстве к познанию рисования в школе» пишет: «Учась я (художествам) восемь лет в императорском училище у нескольких иностранных учителей, а напоследок и сам двадцать пять лет занимался в важнейших местах обучения других, приметил, что мы более учимся и учим практикою, нежели теориею и оттого для объяснения искусства своего бываем недостаточны»<sup>1</sup>.

Отсутствие научно разработанной теории и методики преподавания обусловило возникновение в старой Академии художеств целого цитатника афоризмов, которые заменяли и теорию живописи, и методику преподавания. Примеры «непогрешимых штампов», которые заменяли в Академии теорию живописи, дает Морис Дени: «Будьте искренни: довольно быть искренним, чтобы писать хорошо. Будьте наивны. Надо писать без размышлений то, что видишь»<sup>2</sup>. «Единственно Чистяков, — пишет Н. Радлов, — чувствовал и знал необходимость строить педагогическую систему на определенных объективных законах изобразительного искусства. Но и он давал лишь намеки, облачая свое учение в своеобразную форму эзоповского языка»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Мастера искусства об искусстве, т. 6. М., 1969, с. 119.

<sup>2</sup> Там же, т. 5. М., 1968, с. 137.

<sup>3</sup> Радлов Н. Э. Д. Н. Кардовский. М., 1933, с. 12.



21. Женская голова



21. Женская голова

За последнее время вопросу обучения теории грамоты живописи уделяется все большее внимание. Издан целый ряд методических пособий, в которых раскрываются главным образом элементы воздушной перспективы, законы светотени и цветовых рефлексов. Однако в содержании этих пособий имеется и существенный пробел. Дело в том, что, как бы мы искусно ни научили студентов понимать и замечать изменения предметных цветов в зависимости от освещения, среды, воздушной перспективы, все это далеко не исчерпывает основных теоретических вопросов грамоты живописи. Если при изображении натуры указанные выше изменения не будут подчинены принципу пропорционального подобия цветовых отношений натуры и этюда, мастерством живописи никто и никогда не овладет.

Обучение профессиональному мастерству начинается с того момента, когда живописец приступает к работе с натуры методом отношений при целом видении.

Замечательный художник-педагог Д. Кардовский, воспитавший целую плеяду советских живописцев, говорил, что «главное внимание как в постановке, так и в руководстве работой должно быть обращено на то, чтобы вести все преподавание только на пахождении цветовых отношений... ..Нужно все время приучаться мыслить и работать отношениями»<sup>1</sup>.

Замечательный художник и педагог Н. Крымов писал: «Цвет появляется в сочетаниях, живописных отношениях... Если живо-

<sup>1</sup> Кардовский Д. Н. Пособие по рисованию. М. — Л., 1938, с. 8, 12.



23. На даче



24. Старый дом

писные отношения не верны, то самые чистые краски могут смотреться мазней»<sup>1</sup>.

Б. Иоганссон говорил об этой задаче обучения так: «Точная передача световых и цветových отношений и оттенков тонов составляет основу живописи»<sup>2</sup>.

Следовательно, в процессе обучения студенты прежде всего должны усвоить теорию основного закона живописи — закона тоновых и цветových отношений и метода их определения. Именно они должны составить содержание теоретического обучения живописи с первого дня обучения.

\* \* \*

Научность преподавания живописи, обязательное изучение теории живописной грамоты и теории всего изобразительного искусства имеет особо важное значение для подготовки квалифицированного художника-педагога. Выпускник художественно-графического факультета должен быть не только мастером живописи, но и обязан давать всем вопросам этого искусства теоретические обоснования. Художник-педагог — это и практик, и теоретик искусства.

Поэтому, кроме изучения истории изобразительного искусства, студентам следует учить разбираться в художественных процессах современности. Не только искусствоведы, но главным образом преподаватели художественных дисциплин (рисунка, живописи, композиции) должны разъяснять студентам сложные явления современной художественной жизни, отстаивая реалистический взгляд на искусство живописи. Необходимо вооружить студентов глубокими, прочными, а, главное, аргументированными знаниями теории всех тех вопросов, которые возникают в современной художественной жизни. Это самый верный путь в борьбе с антиреалистическими тенденциями в профессиональном мастерстве. Недостаточное теоретическое осмысление этих вопросов оказывает самую верную услугу процветанию дилетантства и ложных поисков. Именно слабая теоретическая подготовка является причиной таких заявлений первокурсников, как, например: «Я сознательно отхожу от натуры», «Я так вижу» и т. п.

Метод социалистического реализма составляет основу построения учебно-воспитательной работы на художественно-графических факультетах педвузов. Процесс обучения и воспитания художника-педагога — это прежде всего воспитание художника-реалиста.

Реалистическая направленность обучения молодого поколения художников обеспечивает прогрессивное развитие искусства, связь искусства с жизнью.

---

<sup>1</sup> Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., 1960, с. 79.

<sup>2</sup> Иоганссон Б. В. О живописи. М., 1955, с. 28.



25. Базар в Риге

Чтобы разъяснить студентам сложные процессы, происходящие в художественной жизни, отделить истинное от ложного, подлинно прогрессивное от разного рода случайных наслоений, преподавателям спецдисциплин следует глубоко владеть философской основой искусства, его сущностью и назначением.

Известно, что реалистическое искусство мы понимаем как отражение действительности и форму общественного сознания. Художественный образ, как и любой другой образ нашего сознания, является субъективным образом объективного мира, способным давать верную, истинную картину действительности.

Антиреалистическая эстетика либо отрицает отражение действительности в искусстве и рассматривает его как выражение чисто духовного начала, либо, напротив, подменяет искусство предметной реальностью, изгоняя из него идейно-духовное содержание. На этих последних эстетических основах, в частности, зиждется натурализм, а также современный «поп-арт» и «неореализм».

Содержание искусства живописи отражает не только познавательную объективную истину, но и отношение к ней художника. Это отношение зависит от уровня его знаний, влияния установившихся традиций и идей, его симпатий и антипатий, эстетических потребностей и вкуса, представлений о цели жизни, о добре и зле и т. д. Субъективное начало в творчестве предполагает известный отбор, определенное «аккумулятивное» мышление и чувства худож-



26. Сенокосилка

пика. Однако кардинальным признаком, определяющим значение и характер этого отбора, является мера его правдивости, глубина отражения той реальности, на которой сосредоточились его мысли и чувства. Как бы ни был оригинален художник в своем мировосприятии, он так или иначе, в большей или меньшей степени отражает свое время, идеи и проблемы, которые волнуют определенные группы людей или общество в целом.

Более глубоко вникнуть во все эти вопросы художник-педагог сможет в том случае, если основательно разберется в соотношении изображения и выражения в реалистической живописи, поймет специфику художественного образа, вытекающую из теории познания. Именно ленинская теория отражения, будучи философской основой реализма в искусстве, позволяет ориентироваться в проблемах современного искусства, верно определить пути их решения.

**3. Наглядность в обучении живописи.** Эффективность всякого обучения, прочность знаний, их глубина невозможны без соблюдения дидактического принципа наглядности. Великий педагог Ян Амос Коменский писал: «Если мы намерены насадить в учащихся истинные и достоверные знания, то мы вообще должны стараться обучать всему при помощи личного наблюдения и чувственной наглядности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Коменский Я. А. Великая дидактика. М., 1939, с. 8.



Искусство живописи по своей природе и специфике есть самая наглядная область деятельности человека. Любое положение живописной грамоты может быть доступным для понимания, если оно непременно будет представлено в наглядном виде. Поэтому весь процесс обучения живописи должен сопровождаться наглядностью в самых разнообразных формах: табли-

цах, моделях, образцах рисунков и живописи (в подлиннике), диафильмах и кинофильмах.

1. Наглядные пособия в виде методических таблиц, демонстрирующих правила колористического построения или технические приемы письма, должны присутствовать на каждом теоретическом и практическом занятии. Отдельные такие цветные таблицы представлены в нашем учебном пособии.

2. Цепным наглядным материалом могут явиться оригинальные учебные рисунки и этюды опытных художников и лучших студентов, которые были выполнены ими в период прохождения программы практических заданий в среднем или высшем художественном учебном заведении.

3. Полезную роль в наглядной демонстрации профессионального мастерства могут сыграть технические средства обучения: фильмоскопы и эпидиаскопы, с помощью которых можно показывать крупным планом произведения живописи, их фрагменты, технику и приемы работы.

4. Самым убедительным приемом наглядного обучения будет являться, конечно, личный практический показ художником-педагогом с кистью в руке всего процесса живописного изображения или отдельных его технических приемов и способов. В результате такого наглядного показа у студентов обычно возникают самые ясные и конкретные представления о практическом мастерстве выполнения этюда с натуры.

5. Особую роль в наглядном раскрытии закономерностей живописи, в частности колористических задач построения цветового строя живописного произведения, могут выполнить специальные



28. В. Васнецов. Богатыри

демонстрационные модели. Методическая литература, посвященная живописи, в настоящее время пополнилась интересными исследованиями таких средств наглядного обучения. Преподаватели художественно-графических факультетов педагогических институтов А. С. Рыпдин, А. А. Упковский, А. И. Маслеников, А. П. Яшухин в своих диссертационных работах составили не только методические таблицы и систему последовательных специальных наглядных натурных постановок, но и создали целый ряд демонстрационных моделей для изучения свето-воздушной среды, изменений тона и цвета предметов в зависимости от освещения и многих других закономерностей колорита. Мы рекомендуем познакомиться с диссертационными работами названных выше методистов, перенять их опыт изготовления специальных приборов и моделей для наглядного обучения живописи.

6. Процесс обучения живописи построен на глубоком изучении натуры, объективных законов природы, правил построения на плоскости трехмерной формы. Так было еще со времени эпохи Возрождения. Однако изучение натуры всегда связывалось с наглядным изучением самих произведений живописи. Художественный вкус приходит и развивается по мере общения с высокими образцами искусства. «Не перед прекрасным видом говорят себе „я стану художником“, а перед картиной», — говорил Ренуар, имея в виду старых мастеров и посещение музеев.

Однако просмотр рисунков и живописных работ в музеях — это не самая результативная наглядная форма изучения живописи



29. *П. Кривонозов. Победа*



30. *В. Пузырьков. Черноморцы*

прошлых времен. Изучение их способом копирования дает значительно больше пользы в профессиональном росте. Копируя мастеров живописи, можно усвоить не только технику исполнения, моделировку формы, способы применения различных материалов, но и постигнуть творческую мысль художника, композицию, раскрыть содержание образа, замысел произведения. «Картину можно прочитать до конца, только копируя ее», — говорил И. Репин и советовал своим ученикам копировать Рембрандта, Беласкеса, Ф. Хальса, К. Брюллова, А. Ивасова.

Копирование должно проводиться в тесном соприкосновении с академическими натурными занятиями. Если по программе студенты рисуют, например, головы маслом, то для копирования следует рекомендовать портретную живопись или образцы хорошо написанных голов натурщиков, обращая внимание студентов на анатомическую грамотность, конструктивную лепку формы, на многие технические качества живописи, которые присущи этим образцам.

Безгранично ценным материалом для познания живописи методом копирования является натюрморт. Натюрмортная живопись — это не только воспроизведение предметов, внешний предметный мотив. Это нечто совершенно большее, чем предметы в жизни. Натюрморт — это и эксперимент, и серьезная строгая живописная студия, где художник постигает законы цветовой пластики. Натюрморт — это и произведение живописи, воплощение профессионального мастерства, живописная исповедь художника. Недаром натюрморт называют «камерной музыкой живописи». В натюрморте можно проследить мастерство красочных мазков и оцепить неповторимую гармонию цвета и пластики форм.

В качестве образцов для копирования мы предлагаем натюрморты художников К. А. Коровина, А. А. Пластова, С. В. Герасимова, А. Е. Карева, В. Ф. Токарева, Р. С. Затуловской, В. Ф. Стожарова и других.

**4. От этюда к творческой композиции.** Процесс обучения живописи гармонически сочетает в себе две задачи: развитие профессионального мастерства и творческих способностей. Развитие творческих способностей осуществляется главным образом на занятиях по композиции. Однако основы композиционного мышления закладываются уже в работе с натуры. Изучение натуры, понимание главного и второстепенного в ней является моментом творческого подхода к изображению. Когда художник рисует с натуры, ему важна не каждая деталь, а та, которая соответствует решению поставленной задачи.

Выбор выгодной точки зрения, с которой наиболее полно воспринимаются характерные качества натуры, — это уже начало композиционного мышления. Главная же композиционная задача — размещение рисунка на листе. Нужно требовать от студентов исполнения наброска-эскиза, в котором решается формат и масштаб изображения, количественное соотношение цветного, светло-

го, темного. Надо приучать студентов уметь видеть патуру как бы «скомпоновашпой», брать из нее то, что нужно, отбрасывая лишнее. Только поняв, что следует изображать, в чем заключается пластический мотив, можно наиболее выразительно расположить изображение на листе или холсте. Именно в патурных занятиях, а потом и в своих творческих композициях студенты должны постоянно искать выразительные средства изображения. Только таким образом воспитывается понимание сущности работы с патуры, исключается механическое копирование, формируется художественный вкус в понимании выбора такого мотива, в котором не будет ничего лишнего, мешающего выразительности и целостности этюда.

В данном пособии мы не касаемся методических вопросов преподавания композиции. Напомним только, что в художественной практике общепринятым является то положение, что с первых шагов обучения живописи, кроме рисования, необходимо развивать активное творческое начало, заложить основы эмоционально-образного отношения к изображению. Эта важная составная часть обучения и воспитания художника-живописца осуществляется главным образом на занятиях по композиции. В качестве примеров нами представлены учебные работы по композиции студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов.

В заключение методических рекомендаций по творческому воспитанию напомним художникам-педагогам, что проблема художественного образования подкрепляется в настоящее время методами новой науки, изучающей творческую деятельность человека, — эвристики<sup>1</sup>.

**5. Программа практических упражнений.** Как бы глубоко ни изучалась теория живописи, мастерство в любом виде искусства приобретает главным образом в процессе многочисленных и систематических практических упражнений. Никакими объяснениями нельзя развить руку, воспитать глаз на целостное восприятие, научить видеть и чувствовать пропорции и тончайшие градации светотени и цвета, изучить палитру и приобрести умение составлять самые разнообразные теплые и холодные тоналы цвета. Без ежедневной академической практической работы, без набросков и этюдов невозможно развить профессиональную наблюдательность — важнейшую способность художника замечать в окружающих объектах и явлениях самое важное, интересное, главное и характерное. Все эти качества приобретаются живописцем лишь в результате практических упражнений. Вот почему, кроме изучения теории, крайне необходимо с первых дней обучения систематически рисовать и писать с патуры.

Кроме академических патурных постановок, учащиеся должны ежедневно выполнять домашние задания в виде рисунков-набросков и этюдов. Мы рекомендуем выполнять ежедневно три наброска

<sup>1</sup> Подробнее см.: Попомарев Я. А. Психология творческого мышления. М., 1969; Пушкин В. П. Эвристика — наука о творческом мышлении. М., 1967.



и один кратковременный этюд (акварель или масло). Только в этом случае обучение живописи будет успешным. Ведь одной из задач художественного образования и воспитания является развитие художественной наблюдательности, стремление к постоянному поиску в жизни материала для творческого воплощения, способности замечать в окружающей жизни интересное, значительное, прекрасное.

Развитие изобразительной наблюдательности осуществляется лишь при выполнении многочисленных набросков и этюдов. Только выполняя множество краткосрочных этюдов, можно стать внимательным и зорким, остро чувствовать и передавать характер увиденного и пережитого. Качественное своеобразие восприятий живописца, его художественная наблюдательность являются следствием постоянной и повседневной работы с натуры. Ведь и композиции нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и замечать в жизни интересное, важное. Только в этом случае материал непосредственных наблюдений натуры превратится в драгоценный материал искусства.

Студентов надо приучить постоянно иметь при себе карманный альбом для набросков и маленький этюдник.

Наряду с рисунками и этюдами с натуры необходимо практиковать изображение по памяти, представлению и воображению.

Ниже мы предлагаем примерные программы практических заданий для пятилетнего срока обучения живописи. К программе каждого года обучения даются краткие методические указания и рекомендации. В программе заданий I курса помечены конкретные темы теоретических бесед. Кроме этого, предложена специальная система заданий и упражнений для обучения тех студентов, которые не имели ранее никакой предварительной подготовки.

### *1 курс*

На I курсе необходимо дать сумму профессиональных знаний и навыков работы акварельными красками. В процессе обучения учащиеся должны получить основные сведения по цветоведению,

овладеть различными видами техники акварельной живописи, приобрести знания по теории живописной грамоты: понятие о цвете, обусловленном условиями освещения, среды, пространства, законе пропорционального переложения тоновых и цветовых отношений патуры и этюда.

Многолетний методический опыт художественной педагогики показал, что обучение живописи проходит успешно в том случае, если студент предварительно хорошо усвоил правила тонового изображения. Живописное изображение основывается на единстве отношений по тону и цвету. Поэтому без знаний светотени и задач тонового рисунка начинающие живописцы всегда испытывают большие затруднения в передаче цветом общей формы и материала изображаемых предметов. Первые задания необходимо посвящать живописи в технике гризайль.

При выполнении живописных заданий необходимо уделять самое серьезное внимание рисунку. Решение колористических задач не может проходить в отрыве от изображения объемной формы, материальности и пространственных качеств изображения. Во всех заданиях по живописи обязательно строгое соблюдение рисунка: перспективы, пропорций, композиционного размещения. Студентам надо чаще напоминать слова замечательного живописца XVI века Тициана: «Не светотень и не цвет делают изображение прекрасным, а правильная форма — хороший рисунок».

Укрепление рисунка, умение разрабатывать детали, завершенность формы — одна из основных задач на первом году обучения. На этой первоначальной стадии обучения необходимо требовать от студентов внимательной, детальной проработки формы предмета. Обобщение, «растворение» деталей в целом может быть успешным и плодотворным после того, как учащиеся будут обладать достаточным умением подробно прорабатывать форму, видеть и понимать деталь как часть целого. Это достигается профессиональным целостным видением и сравнением.

Серьезное внимание следует уделять характеру натуральных постановок. Каждая натурная постановка должна иметь определенные учебные задачи. Усложнение этих задач должно идти по линии не увеличения количества предметов, а усложнения целевой методической установки: систематически повышаются требования в вопросах формы, колорита, передачи пространства.

Последовательность знаний и практическое их освоение являются важными условиями успешного обучения живописи. Если какой-то студент не выполнил на должном уровне предыдущее задание, он должен его повторить (и не один раз), пока не добьется той степени умения, какая требуется на данном этапе обучения. Вообще, можно считать методически оправданным такое требование: пока учащийся не освоит предыдущее задание, к следующему не допускать.

1. Вводная беседа об акварельной живописи. Знакомство с техникой акварельной живописи. Светотень геометрических тел: изображение отдельно шара, цилиндра, куба (гризайль) или предметов домашнего обихода, имеющих форму шара, куба, цилиндра (чайник, кувшин и т. д.) (6 час.).

2. Общее знакомство с тоновыми отношениями. Учебный натюрморт из 2—3 предметов, расположенный вблизи окна (гризайль) (10 час.).

3. Тоновые отношения группы предметов, расположенных вдали от источника освещения и вблизи него (гризайль) (10 час.).

4. Свойства цвета: цветовой оттенок, светлота, насыщенность. Цветовые отношения локальных цветов. Кратковременные этюды нахождения общих тоновых и цветовых отношений (освещение спереди) (3 часа).

5. Отношения цветов, вызванных условиями среды, освещения и удаления. Кратковременные этюды на тоновые и цветовые отношения (4 часа).

6. Цветовые отношения натюрморта (объем и материальность в живописи натюрморта). Изображение предметов в единстве с фоном (10 час.).

7. Цветовые отношения группы предметов. Натюрморт из предметов разного тона и цвета (задание может повторяться) (15 час.).

8. Пространственное изменение цвета. Определение цветовых различий предметов, расположенных на разных планах (15 час.).

9. Пространство в натюрморте. Натюрморт с ясно выраженными планами (задание повторяется) (25 час.).

10. Целостность изображения. Оптический и композиционный центры. Натюрморт с явно выраженным композиционным центром (задание повторяется) (25 час.).

11. Изображение материала (характер светотени, тоновые отношения). Изображение предметов из разного материала: стекла, керамики, драпировки, металла и т. д. (задание повторяется) (30 час.).

12. Теплохолодность в живописи. Изображение натюрморта в условиях двойного освещения: основное освещение — из окна, дополнительное слабое электрическое — с теневой стороны (задание повторяется) (25 час.).

13. Цветовое единство изображения. Изображение натюрморта в условиях цветного освещения или составленного из предметов теплых или холодных оттенков (задание повторяется) (25 час.).

#### **Примечания.**

а) Указанные выше натурные задания должны повторяться, если студенты недостаточно профессионально справляются с поставленными в них задачами.

б) Длительные натурные постановки должны постоянно чередоваться с кратковременными этюдами и живописными набросками.



32. В. Суриков. Меншиков в Березове

ми, например: цветовые наброски деталей натюрморта (4 часа), этюды осеннего, зимнего, весеннего пейзажей (4 часа), наброски фруктов, овощей, букета цветов и т. д. (5 час.).

\* \* \*

Изложенная выше программа обучения живописи на первом курсе рассчитана, главным образом, на студентов, которые до поступления на художественно-графический факультет уже приобрели некоторые знания и практические навыки живописного изображения. Контигент студентов первого курса художественно-графических факультетов периферийных университетов, как правило, не имеет никакой подготовки в рисунке и живописи.

Для обучения живописи на первоначальной стадии мы предлагаем несколько иную программу. В ней для каждого занятия определено теоретическое содержание вступительных бесед, рекомендованы соответствующее оборудование, наглядные модели, таблицы и перечень практических упражнений<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Высокая эффективность этой системы первоначального обучения разработана и экспериментально доказана аспиранткой Московского университета им. В. И. Ленина Э. П. Гребенниковой.

## Задание 1. Живопись техникой гризайль

Тон есть неотъемлемая часть живописи, одна из ее главных составных частей. Научившись видеть и выдерживать отношения светосилы, пачинающий живописец легче и значительно быстрее разберется в построении цветовых отношений. Вот почему изучение тонового изображения является необходимым и первичным в преподавании живописи.

Практическим упражнениям должна предшествовать беседа, в которой педагог подробно излагает теорию закона тоновых отношений, метод сравнения и правила изображения: ход работы от общего к деталям и обобщению.

### Упражнения

1. Отмывка шара и цилиндра на пейтральном фоне (гризайль).
2. Натюрморт в технике гризайль из гипсовых геометрических тел на пейтральном фоне. Акварель.
3. Натюрморт в технике гризайль из белых предметов на белом фоне (гипсовый орнамент, рулон бумаги, белые драпировки). Акварель.
4. Отмывка несложной капители техникой гризайль.

### *Изображение цветом*

Живописное изображение основано на законе пропорциональных отношений. Не только тоновые, но и цветовые различия предметов должны быть переданы в тех отношениях, в которых они находятся между собой в момент наблюдения. И это необходимо делать не потому, что наши краски не в состоянии передать абсолютные тоновые и цветовые различия, как это утверждают отдельные авторы учебных пособий по живописи. Зрительное восприятие материального мира опирается на сравнительные показатели, касается ли это пропорций предметов, их светлоты или интенсивности цвета. Поэтому грамотное изображение в линиях, тоне или цвете основывается на принципе подобия, на законе отношений. Если на рисунке сохранены пропорции размеров — наше сознание угадывает объект, если пропорции неверны — изображенный объект узнать невозможно.

Аналогично этому происходит правдивое восприятие предметов, изображенных цветом. Если на этюде цвета предметов переданы в тех же отношениях, в каких они видны в натуре, — реальность изображения будет обеспечена: мы узнаем предметы, их цвет, материал, состояние освещенности. Вот почему, прежде чем перейти к изображению цветом, студентам необходимо уяснить главную закономерность живописной грамоты, вытекающую из особенностей психологии зрительных восприятий. Не понимая закономерности восприятия, начинающие живописцы будут лишь копировать цвета отдельных предметов. Такое изображение ничего общего не

имеет с живописной грамотой. Конечно, копирование имеет положительные стороны. Предметы трехмерны, рефлексно взаимосвязаны. Но целостного изображения не получается. В изображении не ощущается материальности предметов, пространственного удаления. Предметы имеют лишь локальную окраску. Изображение в целом выглядит пестрым и раздробленным.

Таким образом, качество изображения зависит не от копирования предметов «в упор». Правдивость живописного произведения достигается подобием цветовых различий патуры и этюда.

Изучение живописной грамоты и основы закона цветовых отношений мы предлагаем проводить в следующей последовательности.

В начале обучения студенты знакомятся с теорией закона цветовых отношений, учатся определять цветовые различия в патуре и передавать их на бумаге в общих больших силуэтах и пятнах.

После выполнения этих заданий предлагаются упражнения по детальной проработке цветом формы отдельных предметов.

Далее идут задания по более сложным вопросам живописной грамоты: целостное изображение группы предметов, решение задач общего тонового и цветового состояния, использование особенностей гармонии колорита, а также требований композиционного единства.

Все эти задания и упражнения имеют следующую структуру: вначале дано методическое обоснование данного задания. Здесь излагается его роль в процессе первоначального обучения, а также его значение в усвоении последующих заданий; далее следует содержание теоретической вступительной беседы; после этого предлагается ряд практических упражнений.

К каждому заданию приложен перечень оборудования: предметы натуральных постановок, наглядные пособия и модели. Следует отметить, что в настоящей программе начального обучения мы делаем упор на целенаправленность и конкретность каждого задания и упражнения. Именно последовательное изучение отдельных элементов живописной грамоты активизирует формирование понятий, умений и навыков начинающего художника.

## **Задание 2. Свойства цвета**

**Оборудование:** наглядная таблица с изображением трех основных свойств цвета (светлота, цветовой оттенок, насыщенность). Бытовые предметы различной светлоты, окраски, насыщенности цвета.

Первое практическое занятие по живописи мы советуем посвящать ознакомлению со свойствами цвета и выполнению соответствующих практических упражнений. Теория этого вопроса задания изложена на стр. 103—104.

Указывая оттенок, светлоту и насыщенность, мы совершенно точно обозначим цвет любого предмета, его отличие от других. Следует помнить, что в живописном изображении очень существен-



33. Ф. Решетников. Опльть двойка

лю сохранить правильное отношение по светлоте и насыщенности цвета. При построении цветовых отношений ошибка в оттенке не столь существенна, как ошибка в насыщенности и светлоте. Неточность по насыщенности или тону неизбежно влечет смещение пространственных планов, отрицательно сказывается на выявлении материальных качеств изображаемых предметов, что в конечном результате сказывается на правдивости изображения.

### Задание 3. Технические приемы работы кистью

**Оборудование:** наглядная таблица, демонстрирующая различные технические приемы. Образцы акварельных работ, выполненных разными приемами.

Техника исполнения имеет немаловажное значение в правдивой передаче патуры и эмоциональном впечатлении от этюда. Поэтому начинающему художнику необходимо в самом начале познакомиться с первоначальными техническими приемами работы кистью: постепенным переходом одного оттенка в другой, лессировочным наложением цветов и методом работы «по сырому».

Технические приемы живописи, передающие характер таких материалов, как дерево, глина, отличаются от воспроизведения прозрачных изделий из стекла, металла и т. п. Когда техника работы кистью односторонне изображена, изображение теряет свои живописные качества, может выглядеть «замученным» и «скудным». Если работа выполняется сочными мазками, кистью, насыщенной краской, то бумага ее хорошо впитывает и тона получаются сочными, прозрачными, глубокими и чистыми. Качество акварели зависит от применения широких заливок, размывок, расчленения мазков или их «сплавления». Применяя различные технические средства выражения, художник достигает живописного решения этюда, передает свойства видимой патуры, которые могут доставлять эстетическое наслаждение.

Поэтому, прежде чем перейти к дальнейшим заданиям, где ставятся различные живописные задачи, необходимо овладеть первичными техническими приемами и навыками акварели. Важным качеством акварельной живописи является ее прозрачность, способность отражать белый цвет бумаги, что придает краскам свежесть, сочность, глубину цвета. Первые упражнения основаны на умении покрывать лист бумаги прозрачным слоем краски, составлять нужные оттенки цвета.

#### Упражнение 1

Нарисовать четыре прямоугольника  $12 \times 4$  см.

Развести жидко-прозрачную краску (краплак, изумрудную, берлинскую лазурь, кармин) и покрыть все прямоугольники. Покрывать следует слева направо и сверху вниз. Когда просохнет красочный слой, три прямоугольника покрываются этим же раствором, затем два и, наконец, последний. Следует добиваться равномерного покрытия.

#### Упражнение 2

Это упражнение вырабатывает навыки смешения одного цвета с другим. Если мы смешаем берлинскую лазурь с небольшим количеством кадмия желтого, то получим темно-зеленый цвет холодного оттенка. Чем больше прибавлять к нему кадмия желтого, тем ин-

тенсивнее будет высветляться и приобретать более теплый оттенок зеленый цвет. При смешении ультрамарина с крапунком получим фиолетовый или лиловый оттенок (больше ультрамарина — фиолетовый, больше крапунка — лиловый). Добавив к этим смесям желтый цвет, получим коричневый оттенок — более теплый или более холодный.

Возьмем четыре прямоугольника, как и в предыдущем задании, и покроем их какой-либо смесью из двух цветов. Первый так и оставляем. Затем покрываем остальные три этой смесью в той же последовательности, добиваясь в последнем полной цветосилы. Аналогичное задание можно повторить, изменяя сочетания различных цветов (например, кадмий с кпповарью, берлинскую лазурь с кадмием, ультрамарин с крапунком и т. д.).

### Упражнение 3

Переход цвета от темного к светлому и наоборот.

Возьмем два прямоугольника. Один из них покроем крапунком слабого тона и, постепенно сгущая краску, доводим до полной насыщенности цвета. Второй прямоугольник покрываем плотным тоном той же краски и, добавляя воду, доводим до самого светлого, добиваясь прозрачности цвета.

### Упражнение 4

В этом упражнении мы должны добиться постепенного перехода одного цвета в другой. Возьмем два прямоугольника. Один из них покроем ультрамарином полной насыщенности. Добавляя к нему кадмий желтый, вводим зеленый оттенок более светлого тона. Второй прямоугольник покрываем кадмием желтым. Добавляя к нему ультрамарин, получаем темпосильную краску. Варьируя различные комбинации цветов, повторяем задание несколько раз.

### Упражнение 5. Работа «по сырому»

Этот метод работы употребляется при выполнении эскизов, быстрых набросков и этюдов, когда необходимо передать крупные тоновые и цветовые отношения видимой натуры.

Методом работы «по сырому» можно добиться постепенного перехода одного цвета в другой или разнообразия оттенков одного цвета. Достигается это разными способами. Составляется соответствующий оригиналу топ, которым покрывается плоскость или часть формы предмета. Пока краска не высохла, подбираем другой цветовой оттенок и накладываем рядом с первым, частично захватывая его. Одна краска смешивается на бумаге с другой и дает постепенный переход. При необходимости можно добиться, чтобы соединенные таким образом краски смешивались друг с другом на небольшом пространстве, оставляя кое-где первоначальные тона. Можно получить и полное перекрытие одного цвета другим. Если же нуж-



34. П. Левитан. Март

по ввести другие тона на пространстве плоскости или формы, то опять-таки их вводят в сырой первоначальный или смешанный тон.

Работая «по сырому», удобнее вводить темные тона в светлые, а не наоборот. Для того чтобы закрасить поверхность различными тонами без резких границ, можно покрыть сначала всю плоскость чистой водой, а затем по сырой бумаге класть краски. Сырая бумага смягчает границы между отдельными тонами.

Этот метод поможет студентам овладеть акварельной техникой и подготовиться к выполнению сложных задач живописного мастерства.

Данное упражнение хорошо выполнять, взяв в качестве палитры осенние листья. Лист клена предварительно наклеив на белую бумагу. Сначала делаем тщательный рисунок, очерчивая прожилки и границы перехода одного цвета в другой. Затем смачиваем всю поверхность рисунка и по слегка влажной бумаге покрываем форму листа желтой краской, оставляя места чистого крапчатого цвета. По еще не просохшему слою желтой краски наносим краской цвет (где лист имеет золотисто-желтый оттенок) и т. д. В окончательном варианте усиливаем цвет в более темных участках, выявляем теплые прожилки.

Возможно соединение одного цвета с другим способом вливания с последующим частичным или полным соединением. На примере иллюстраций пейзажа и натюрморта показывается возможность применения указанных приемов.



35. Ф. Васильев. Мокрый луг

### Упражнение 6

Из технических приемов работы акварельными красками для начинающих художников мы уже рекомендовали способ повторного наложения красок — лессировку. Эта техника дает возможность писать особенно осмотрительно. Однако постепенная «отмывка» путем многократного наложения одного слоя на другой имеет и свои минусы. При многослойном покрытии краской одной и той же поверхности теряется прозрачность акварельной живописи.

Чтобы избавиться от этого и ускорить работу, можно нанести раствор краски пухлой силы в один прием, «а-ля прима». При таком методе для самой крохотной поверхности рисунка, а иногда и для каждого мазка составляется отдельный оттенок.

Перед началом работы необходимо внимательно изучить тоновые и цветовые отношения патуры, понять не только их градации по форме каждого предмета, но и отношения между предметами, фоном и поверхностью, на которой они находятся. Прежде всего надо определить интенсивные светлые и наиболее темные цвета.

Начинать работу на бумаге следует с нанесения (по возможности в полную силу) темных тонов и наиболее интенсивных цветов натурной постановки. Если начать работу с более светлых тонов, то можно перетемнить или пересветлить работу, что не позволит выдержать тоновые отношения изображаемой патуры без повторных переделок.

Постепенный переход одного оттенка в другой достигается наложением одного красочного слоя рядом с другим, частью захватывая последний. При создании мягких переходов одного цвета в другой желательнее вводить темные оттенки в светлые, а не наоборот. Работая над светотеневой лепкой формы отдельных предметов, не следует «зализывать» градации света, полутени и тени. Свежесть рисунка от этого только проигрывает. Разграничение теней дает ту игру света и тени, которая делает изображение «акварельным».

В процессе нанесения нужного тона без повторных перекрытий живописец сосредоточивает внимание на отдельных деталях и, естественно, может допустить преувеличение силы тона отдельных мест. В заключительной стадии работы необходимо еще раз посмотреть на натуру и сравнить с ней свою работу, стремясь определить, что в натуре прежде всего бросается в глаза, а что растворяется в тени или на заднем плане. Таким образом и цельным видением натуры проверяется каждая работа. В результате бывает необходимо что-то ослабить или усилить в силе света и тени. Так изображение приводится к целостности и единству.

В процессе работы акварельными красками возможно использование различных способов наложения красок («по сырому», «по сухому» и т. п.).

Использование того или иного способа наложения красочного слоя определяется характером изображаемого объекта, состоянием изображаемого момента. Например, дальние планы пейзажа или натюрморта пишутся в основном обобщенно, широко, без резких контрастов по цвету и тону. Наиболее целесообразным здесь является использование тех приемов наложения красочного слоя, которые дают воздушные, прозрачные и мягкие цветовые и тоновые сочетания красок. В то же время на планах, приближенных к зрителю, где особенно заметно различие предметов по цвету, тону и рельефу, использование тех же приемов наложения красок может не дать желаемого результата.

С решением подобных задач мы встречаемся и при изображении натюрморта. Предметы переднего плана и их освещенные стороны лепятся в основном приемом «лессировки», «по сухому». Дальние планы—фон, теневые места, где форма, тон и цвет предметов мягко моделируются, — пишутся преимущественно способом «по сырому» и «а-ля прима».

Применение в живописном изображении с натуры различных способов и приемов наложения красочного слоя позволяет передать материальность предметов, их пространственное расположение, состоящие изображаемого момента.

#### **Задание 4. Общие цветовые отношения**

**Оборудование:** таблица с наглядными примерами общего решения цветовых отношений натуры.

Предметы натурных постановок для выполнения упражнений на общие цветовые отношения должны иметь четкие формы без деталей (плоды, овощи, кухонная посуда). Кувшины и антикварные вазы с обильными украшениями для этих целей не годятся.

Содержание вводной беседы и характер практических упражнений дан на стр. 66.

### **Задание 5. Подробная проработка формы предметов**

**Оборудование:** образцы акварельных или масляных изображений отдельных предметов (с подробной проработкой объемной формы цветными рефlekсами). Модель, представляющая собой угол, составленный из трех фанерных планшетов (47×52 см). Дополняет этот набор додекаэдр и несколько различных по окраске плоскостей. Фанерные планшеты окрашиваются в светло-серый цвет.

Набор плоскостей изготавливается из картона. Три его плоскости оклеиваются с одной стороны черным бархатом, а с другой окрашиваются в разные цвета: голубой, зеленый и оранжевый. Две другие плоскости с одной стороны также оклеены черным бархатом, а с другой окрашены в белый и серый цвета. Остальные плоскости могут быть окрашены в желтый, красный и темно-красный цвета.

Ставя на горизонтальную плоскость «уголок» предметы и попеременно меняя с теневой стороны различные по светлоте и окраске плоскости, можно показать влияние отраженного света на предметный цвет натуре.

Из пяти черных плоскостей можно составить ящик, что создает условия, при которых практически будет отсутствовать отраженный свет. Предмет в этом случае освещается только основным источником света.

Додекаэдр, поставленный в «уголок» и окруженный рядом цветных плоскостей, дает представление о характере влияния отраженного света<sup>1</sup>.

Важная задача живописца на первоначальной стадии — научиться изображать предметы с характерными их особенностями и свойствами: объемом и материалом. Этого можно достичь в том случае, если все изменения, которые претерпевает цвет на форме предмета под влиянием среды и освещения, будут учитываться в изображении.

Для овладения цветовой лепкой формы мы предлагаем следующие упражнения.

### **Упражнение 1. Изображение цветом объема гипсовых геометрических тел: цилиндра, шара, куба (в отдельности)**

**Оборудование:** таблица, демонстрирующая закономерности светотени на геометрических телах.

<sup>1</sup> Модель была предложена А. С. Рындиным (сборник «Вопросы теории и методики преподавания художественно-графических дисциплин». Краснодар, 1975, с. 50).



36. *В. Серов. Девушка, освещенная солнцем*

Овладеть цветовой лепкой формы геометрических тел значительно проще. На них хорошо заметны градации светотени, которые зависят от угла наклона падающих лучей, основного и отраженного света. Эту закономерность лучше всего наблюдать на белых, матовых и шероховатых предметах.

В задачу данного упражнения входит выявление объема посредством светотени, выраженной цветом. Начинающие живописцы, как правило, не замечают на объемной форме цветные рефлексы. Попробуем приглядеться к обычному яблоку. Если принять его как конструкцию, состоящую из множества граней, становится заметно, что ни одна из них не имеет себе равных ни по тону, ни по цвету. Также любой другой объемный предмет — он не имеет на форме двух одинаковых пятен.

Для выполнения этого задания можно взять в качестве модели гипсовый шар и поместить его среди цветных драпировок. Шар осветить боковым светом.

Аналогичные упражнения можно выполнить с предметами, имеющими цилиндрическую поверхность.

**Упражнение 2. Цветовая лепка формы отдельных предметов из разного материала с ясно выраженными цветовыми рефлексами**

**Оборудование:** таблица, демонстрирующая предметы из различного материала.

В реалистической живописи очень важно умение передавать фактуру материала: фарфор, металл, стекло, дерево.

Характер светотени на предмете зависит от материала, из которого он сделан (дерево, металл, стекло, керамика). Материальность может быть хорошо выявлена в том случае, если в этюде передан характер светотени каждого отдельного предмета. Это первое условие. Вторым необходимым условием считается выявление тоновых и цветовых отношений между предметами и объектами натурной постановки.

Сначала выясним причины, определяющие характер светотени на предметах из разного материала.

Свет, проходя сквозь стеклянную поверхность, почти не изменяется. Предмет кажется почти бесцветным, прозрачным, едва заметным по очертаниям, без тех градаций, которые наблюдаются на объемной форме, к примеру, гипсовых предметов. Стакан из тонкого стекла на фоне белых драпировок не имеет ни света, ни тени и будет обнаруживать себя лишь бликами отраженного света. Просвечивающиеся сквозь стекло предметы выглядят мягко. Мягкость очертаний формы стакана в тени, четкость границ и деталей в освещенных местах, переданные на бумаге, создают впечатление прозрачности, материальности стекла.

Поверхность блестящих металлических предметов, как зеркало, отражает световую среду. Локальный цвет металла очень сильно меняется от освещения и рефлексов окружения. Чем оно многочисленнее и разнообразнее, тем разнообразнее и многоцветнее метал-



37. В. Суриков. Погорение Сибири Ермаком

лический предмет. Круглые металлические предметы в самом светлом месте (блик) имеют ореол теплого оттенка.

Деревянные предметы (за исключением полированных) за счет своей матовой, непрозрачной поверхности отражают мало цветовых лучей. Они не имеют бликов, как металл или стекло.

Гипсовые предметы, близкие по цвету фарфору и мрамору, имеют матовую поверхность, но без бликов. Сохраняя относительное постоянство, гипс, однако, очень легко приобретает оттенки окружающей среды.

Следует научиться выполнять с натуры предметы самого различного материала: гипсовую вазу, керамический кувшин, стеклянную банку с фруктами или овощами, металлический чайник и т. п.

#### **Задание 6. Цельность видения и целостность изображения**

**Оборудование:** наглядная таблица, демонстрирующая результаты раздельного и цельного видения.

Начинающий художник, достигая живописных качеств в изображении, должен стремиться не только к решению основных цветовых отношений, но и улавливать множество различных цветовых оттенков и передавать их едва заметные колебания, не нарушая общей целостности изображения. Одностороннее внимание к основным отношениям больших цветовых масс приводит к сухой живописи, лишенной пространства и объема.

С другой стороны, увлечение подробной разработкой мельчайших цветовых оттенков, концентрация внимания на цветовых коле-

бапиях приводят к утрате правильного решения в больших цветовых соотношениях. Работа получается не «настроенной» по главным, решающим пятнам. Множество цветовых оттенков остается за пределами прочного фундамента основных отношений, создающих общее цветовое решение этюда. Такой этюд выглядит пестрым и раздробленным.

Чтобы избавиться от указанных недостатков и найти наиболее рациональный путь их преодоления, необходимо овладеть методом работы от общего к частному. Для этого требуется в каждом случае особое видение натуры: цельное (при определении общих цветовых отношений), конкретное (при проработке деталей) и обобщающее (в заключительной стадии работы).

В первую очередь художнику необходимо выработать способность так называемого цельного видения натуры, так как раздельное рассмотрение предметов, поочередное их сравнение не позволяют правильно определить цветовые отношения. Хорошо для начала выполнить натюрморт, составленный из нескольких предметов с ясно выраженными планами (ближний, средний, дальний).

Таких упражнений необходимо выполнить как можно больше. Успех в живописи будет зависеть от того, насколько глубоко учащийся поймет суть и смысл профессиональной постановки зрения на цельность видения.

### **Задание 7. Цветовая взаимосвязь и взаимная обусловленность**

**Оборудование:** таблица, демонстрирующая зависимость цвета от среды и освещения.

Живописность цветового строя зависит не только от общих цветовых отношений, но и от взаимодействия и взаимовлияния всех предметов натурной постановки.

Изображение любого предмета или группы предметов приобретает объем и глубину пространства лишь в том случае, когда все оттенки обусловлены соответственно окружающей средой, то есть локальный цвет, сохраняя свое относительное постоянство, приобретает оттенки, отраженные освещением и окружением. Он превращается, таким образом, в цвет обусловленный. Проследим, как возникает взаимодействие цветов.

Положим на поверхность стола драпировку желтого цвета. Между ней и светом из окна устанавливается зависимость. Драпировка поглощает все лучи источника света и отражает лишь лучи желтого цвета. Она рассеивает их во все стороны. Если к ней приставить вертикально фон синего цвета, то отраженные желтые лучи частично попадут на фон и он приобретет зеленоватый оттенок, более заметный в месте касания.

Между самим фоном и источником света в свою очередь установится определенная связь. Фон поглотит свет и отразит свои лучи. Эти лучи частично попадут на желтую предметную плоскость

и окрасят ее зеленоватым оттенком, хорошо заметным в тенях складок.

Если на горизонтальную плоскость поместить, например, красное яблоко, то возникнут новые цветовые изменения: источник света осветит красное яблоко и уплотнит его теневую часть. Яблоко, отражая красные лучи, начнет окрашивать желтую драпировку и синий фон. На драпировке появятся оранжевые оттенки, а на фоне — лиловые. В то же время горизонтальная плоскость отбросит желтые лучи на яблоко и окрасит его снизу оранжевыми рефлексами, фон же синими лучами сверху вызовет на яблоке лиловые рефлекссы. Таким образом, взаимодействие света и цветовых поверхностей создает сложную цветовую среду. В ней каждая часть поверхности имеет свой определенный цветовой оттенок, насыщенность и светлоту. Блик па яблоке будет голубоватого оттенка; края блика — розоватые и лиловые; цвет яблока — холодно-розоватый, переходящий в алую полутьму, а сверху — лиловые рефлекссы; тень — малиново-красная с оранжевыми и лиловыми бликами; падающая тень — оранжево-коричневая па яблоке, а ее продолжение — зеленоватого оттенка на фоне. В цвете яблока воплотится вся среда, окружающая его.

Цветовые поверхности предметов реагируют на изменение их положения и на замену одного предмета другим, отличным по размеру, цвету и расположению. Замена в натюрморте синего фона блекло-розовым, а желтой предметной плоскости зеленой приведет к изменению цвета всего натюрморта.

Изменение предметного цвета мы можем наблюдать и в тех случаях, когда на натуре возникают светлотные и цветовые контрасты. Так, светлый цвет предмета на темном фоне кажется светлее, а темный цвет па светлом — темнее. Сочетание предметов, окрашенных взаимно дополнительными цветами, усиливает насыщенность цветных поверхностей этих предметов. Насыщенный цвет предмета, соседствуя с малонасыщенным, ослабляет его цвет, а в ахроматическом вызывает противоположные себе оттенки. Особенно заметны изменения цветов в местах соприкосновения разноцветных поверхностей.

### Упражнение 1

Натюрморт, составленный из зеленоватого яблока, никелированного чайника и бледно-розовой драпировки, служащей фоном и частично располагающейся па поверхности стола.

Задача заключается в том, чтобы передать цветовую взаимосвязь составляющих натуру предметов. «Можно ли, — говорит К. Коровин, — тень писать верно, взяв ее изолированно от окружающего? Нельзя. В живописи не существует ничего отдельного. Чем точнее связь, тем красивее»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963, с. 430.

В процессе выполнения этого упражнения нельзя забывать, что грамотное изображение группы предметов отличается взаимосвязью и целостностью.

### **Задание 8. Теплохолодность в живописи**

**Оборудование:** репродукции, демонстрирующие живописные качества теплохолодности.

Содержание беседы и практические упражнения на эту тему изложены на стр. 88.

### **Задание 9. Общее тоновое и цветовое состояние**

**Оборудование:** 1. Два простых натюрморта, составленных из одинаковых предметов. Один расположен у окна, другой — в глубине комнаты. 2. Наглядная таблица, демонстрирующая этюды и картины с хорошо выраженным общим тоновым и цветовым состоянием.

Содержание теоретической беседы и практические упражнения на эту тему даны на стр. 70, 73, 78.

Задача одного из практических упражнений по изображению трех натур одновременно заключается в том, чтобы путем восприятия всех двух натюрмортов передать различие каждого из них по общей освещенности и по светлоте одноименных предметов. Надо проследить, как с постепенным снижением освещенности сужается диапазон светлот, необходимых для изображения. Гипсовая ваза во всех трех изображениях должна быть разной светлоты. Изменению подвержен не только цвет, но и его насыщенность. На это надо обратить особое внимание. Многие начинающие живописцы обособленно воспринимают предмет в каждом отдельном случае, что приводит к повторениям в тоне и цвете. Так, например, в учебных этюдах интерьера освещенность по мере удаления от окна становится слабее. Студенты редко отражают эти изменения. Одинаковые по тону и цвету предметы, расположенные вблизи и подальше от окна, имеют порой в учебных работах одинаковую силу.

Выполнение данного упражнения важно тем, что приучает студентов к профессиональному целевому видению.

### **Задание 10. Цветовое единство изображения**

**Оборудование:** 1. Наглядная таблица, демонстрирующая зависимость цвета от освещения. 2. Модель, демонстрирующая зависимость цвета от спектрального состава источника света, выполняется из десятимиллиметровой фанеры в виде коробки, оклеенной с внутренней стороны черным бархатом. В центре коробка разделена перегородкой, которая изолирует обе ее части. В нижней секции вмонтированы электролампы, по бокам находятся выключатели. Для создания различных условий освещения используют цветные фильтры — оранжевый, красный, голубой, зеленый и др.



38. *И. Левитан. Золотая осень*

Коробка имеет две плоскости. Первая плоскость разделена пополам по вертикали и окрашена в белый и желтый цвета. Обратная сторона этой плоскости разделена на четыре вертикальные полосы (по 8 см), которые окрашены в белый, желтый, оранжевый и красный цвета.

Вторая плоскость с обеих сторон тоже разделена на четыре вертикальные полосы, которые окрашиваются с одной стороны в зеленый, голубой, синий и фиолетовый цвета, а с другой — в белый, желтый, оранжевый и красный. (Модель была предложена А. С. Рындиным.)

Этот прибор хорошо демонстрирует изменения локального цвета. Так, если вставить в коробку бело-желтую плоскость, белая ее часть, освещенная искусственным светом, почти не будет отличаться от желтой, видимой сверху. Вставляя в коробку плоскости, окрашенные в разные цвета, и освещая их, получим паглядную картину изменения локального цвета под воздействием искусственного света. Варьируя цвет освещения и меняя плоскости, можно наблюдать изменения того или иного цвета в условиях различного освещения.

Чтобы грамотно изобразить натуру, недостаточно передать цветовые отношения и выдержать общее тоновое и цветовое соотношение. Очень важно сохранить в этюде гармонию, единство и родство красок.

Эти навыки живописного мастерства можно приобрести, выполняя упражнения, предложенные на стр. 90.



39. И. Шишкин. Осень

### **Задание 11. Изображение предметов в пространстве**

Оборудование: 1. Таблица и модели, демонстрирующие пространственные изменения цвета. 2. Этюды пейзажа и натюрморта.

Передача пространственных изменений цвета имеет важное значение в правдивом изображении природы. Значительная доля воздействия натюрмортов и пейзажей, их поэтичность и красота решаются на плоскости в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы.

Влияние воздушной перспективы в натюрморте трудно подметить, в особенности начинающему художнику. Наше зрительное восприятие, в силу константности, приспособлено воспринимать цвета предметов в их локальном виде (предметной окраске) и не замечать те изменения, которые происходят от удаления света. Начинающему живописцу необходимо знать о таком влиянии.

#### **Упражнение 1**

Натюрморт с хорошо выявленными планами. Предметы располагаются на горизонтальной плоскости переднего плана, среднего и дальнего. На фоне можно прикрепить репродукцию.

#### **Упражнение 2**

Натюрморт, расположенный на фоне раскрытого окна.

## **Задание 12. Целостность изображения и выделение композиционного центра**

**Оборудование:** таблица разных вариантов выделения композиционного центра.

В учебных натюрмортах начинающих художников нередко хорошо переданы материальность, объем предметов, их конструкция, перспектива и колористическое состояние освещенности. Однако натюрморт не всегда производит должное впечатление, если внимание зрителя по частностям рассеяно. Недопустимо все детали предметов в различных пространственных планах показывать с одинаковым акцентом. Первый план и следующие за ним одновременно «лезут» в глаза, дробят композицию на отдельные куски, ничем не связанные между собой. Все это характерные недостатки рисунков и этюдов начинающих художников. Происходят они из-за неумения выделять оптический и композиционный центры.

Требованиями целостного изображения и выделения композиционного центра выработано общее правило: от общего к частному, от частного к общему. Выполнение этюда с патуры начинается с общего зрительного восприятия натуры. На первом этапе передаются большие цветовые отношения и форма предметов в целом.

Затем натура подвергается последовательному изучению. В процессе такого анализа неизбежно наблюдение натуры по частям, а следовательно, допустимо и некоторое дробление тона и цвета формы.

За анализом следует синтез, то есть обратный процесс от частного к общему. Мелкие детали подчиняются общей форме. Предшествующий аналитический этап подчиняется общему впечатлению при цельном видении. В соответствии с цельным наблюдением усиливается и подчеркивается главное, существенное, характерное и отбрасывается или ослабляется второстепенное. Выделяется композиционный центр. В конечном итоге этюд с патуры должен соответствовать зрительному впечатлению при цельном видении.

Практические упражнения на умение подчинить изображение композиционному центру даны на стр. 111.

## *II курс*

Задача обучения живописи на II курсе — углубить понимание профессиональной живописной грамоты, развить способность видеть и изображать форму во всем многообразии ее цвето-световых отношений, воспитать художественный вкус.

Учащиеся II курса уже знакомы с акварельной живописью, имеют элементарные сведения по цветоведению (цвета основные и дополнительные, теплые и холодные, контрастные и сближенные), понятие о цветах локальных и цветах, вызванных условиями освещения и средой. Они уже в какой-то степени овладели техническими приемами акварельной живописи.



40. В. Поленов. Московский дворик

На II курсе (в третьем семестре) углубляются знания, ранее полученные по акварельной живописи, и повышаются требования в передаче формы и колорита. Специфика обучения живописи на первоначальных стадиях требует особого внимания к вопросам рисунка. Нельзя забывать основной принцип обучения живописи — неразрывность процесса работы над цветом и формой. Решение колористических задач не может проходить в отрыве от изображения формы и материальности. Во всех заданиях по живописи II курса обязательно строгое соблюдение рисунка, являющегося необходимой органической частью художественного произведения.

Особое внимание следует уделить характеру постановок. Каждая патурная постановка (натюрморт, голова человека) должна содержать определенные учебные задачи, давать конкретные теоретические знания, практические навыки и методические установки. Между отдельными патурными постановками должна быть органическая связь: предыдущие постановки, знания и навыки, приобретенные при их выполнении, являются основой выполнения последующих заданий.

В четвертом семестре студенты переходят к масляной живописи. Сложность масляной живописи заключается в чисто технических и технологических задачах: несколько иной принцип смешения красок и составления оттенков цвета (вместо белой бумаги — белила, применение растворителей, жухлость и чернота живописи).

Весь процесс обучения проводится на основе теоретических бесед и выполнения длительных постановок и кратковременных

этюдов, преследующих различные цели. В результате этих занятий студенты II курса должны овладеть первоначальными навыками живописной лепки объемной формы, передачей материальности и пространственного расположения предметов, уметь приводить изображение к колористической целостности и единству. Они должны получить достаточные теоретические знания о воздушной перспективе, рефлексной взаимосвязи предметов, понимать зависимость окраски предметов от силы и цвета освещения, познакомиться с колористической согласованностью цветов.

Все эти задачи осваиваются главным образом на учебных постановках натюрморта. Именно в натюрморте студент встречается с полным объемом профессиональных задач: пониманием пространства, светотени, влияния освещения и среды на цвет предмета и т. д. Поэтому, если в учебном натюрморте будут выполнены в полном объеме все эти требования грамотного живописного этюда, это уже будет прочной основой для перехода к изображению пейзажного этюда, головы и фигуры человека.

Таким образом, программы первых двух лет обучения являются фундаментом дальнейшего художественного образования. Все указанные в них вопросы живописной грамоты должны быть прочно усвоены. В этом случае они будут залогом дальнейшего успеха в обучении.

### *Натурные постановки*

#### 1. Осенний натюрморт (24 часа).

Натюрморт из предметов быта, простых по форме и различных по материалу: свежие овощи, фрукты и т. д.

Задача: передать объем, материальность и пространственное удаление предметов. Приведение изображения к цветовой целостности и единству.

2. Натюрморт, составленный из предметов теплой окраски: кухонные предметы, теплая драпировка и т. д. (24 часа). Задача: передать цветовое родство теплых оттенков цвета. Вылепить ими объем каждого предмета.

3. Натюрморт, составленный из предметов холодной окраски (24 часа).

Задача аналогична предыдущей.

4. Натюрморт, состоящий из предметов искусства, драпировки и гипсовой детали (24 часа).

Задача: передача объема, материальности предметов, выделение композиционного центра.

5. Натюрморт вблизи окна, освещение боковое (24 часа).

Задача: передать состояние освещенности. Приобрести понятие о тоне и цветовом масштабе изображения.

6. Натюрморт вдали от окна (24 часа).

Задача аналогична предыдущей.

7. Тематический натюрморт.



#### 41. Однофигурная постановка

Натюрморт, составленный из предметов, связанных по смыслу. Например: «Атрибуты искусства», «На овощном базаре» и т. д.

Задача: колористическое состояние натуры, подчинение всех объектов композиционному центру.

##### Примечания.

а) Указанные выше натурные задания должны повторяться, если студенты недостаточно профессионально справляются с поставленными задачами.



б) Длительные натурные постановки должны постоянно чередоваться с кратковременными этюдами и живописными набросками, которые могут выполняться в различных изобразительных материалах (масло, акварель, гуашь, темпера и т. д.). Например: цветовые наброски и быстрые этюды животных и птиц, этюды осеннего, зимне-

го, веселого пейзажей, этюды головы человека (разного возраста и пола, в различных положениях, в условиях разного освещения).

### III курс

В задачу живописи III курса входят изучение живой формы, передача средствами масляной живописи характера живой модели.

Все рассмотренные на I и II курсах задачи живописи (о цветовых отношениях, светотени, пространстве, общем тоне и цветовом состоянии, колорите) должны применяться при изображении человека в неразрывном комплексе. Синтез всех этих задач является самым необходимым и важным условием полноценного изображения. Вопросы связи рисунка и цвета, передача пространства, объема, материала, состояния освещенности должны рассматриваться на занятиях в совокупности, в постоянном и прямом взаимодействии. Усложнение заданий идет по линии усложнения объекта изображения (голова, фигура человека и т. п.).

Для натурных постановок подбираются натурщики с четкими, ясными чертами лица. Модель освещается боковым светом. Одежда, фон, освещение — все должно помогать выявлению цветовых и пластических качеств человека. Для выполнения заданий берется размер холста 40×50 см. Пример учебной постановки одетой модели представлен на наших рисунках.

Подготовительный рисунок лучше выполнять углем, без излишней детализации. Размер головы надо брать меньше натуры. Чтобы зафиксировать рисунок, лицевую сторону смачивают водой через пульверизатор.

Подмалевок выполняется жидкой краской, без белил, на одном растворителе, начиная с глубоких темных мест, как можно ближе передавая общие цветовые отношения.

При просыхании этой первой прописки поверхность холста не должна быть блестящей (клеенчатой). Употребление лаков и масел в этой стадии недопустимо.

Переходя от глубоких темных мест к более светлым и объемным, можно накладывать краску в смеси с белилами. Основная задача подмалевка — поиски ясных, напряженных цветовых отношений.

Дальнейшая разработка — это поиски цвета и формы деталей лица. Причем это единый процесс, все время учитывающий подчинение частного общему и целому.

Особое отношение должно быть проявлено к изображению глаз и других деталей лица. Каждый мазок должен изображать какую-то часть формы.

«За мазком должен быть, — учил П. П. Чистяков, — мускул, кость». Конструктивную лепку формы мазками хорошо видно на этюде «Натурщик с ружьем».

В конце работы весь этюд нужно проверить с точки зрения общего и целого.

Учебными заданиями VI семестра являются постановки поясного портрета в одежде. Цель этих постановок — добиться от студентов взаимосвязи головы, торса, рук, передачи индивидуальной особенностей человека. Выявлению характера человека должны способствовать одежда, поза, окружающие предметы и т. д. Все это должно быть сгармонизированным в цветовом отношении.

### *Натурные постановки*

1. Этюд головы натурщика — гризайль (12 час.).  
Задача: лепка формы топом, связь тональных отношений (свет, тень, фон и т. д.).
2. Этюд головы натурщика в цвете (8—12 час.).  
Задача: выявление основных цветовых отношений: светлых мест, теней, фона.
3. Этюд головы натурщика на нейтральном фоне (20 час.).  
Задача: выявление основных цветовых отношений, цветовой среды, выявление характера большой формы.
4. Этюд головы натурщика на ярком фоне (25 час.). Цель та же, что и в предыдущем задании.
5. Длительный этюд головы натурщика, построенный на контрастах цветовых отношений (30—35 час.).
6. Длительный этюд головы натурщика, построенный на сближенных цветовых и тональных отношениях (35 час.).  
Задача: цветовые и тональные отношения, лепка формы цветом, цветовая среда, цвето-тоновые нюансы.
7. Поясной портрет натурщика на нейтральном фоне (28 час.).



43. Однофигурная постановка

8. Поясной портрет женщины с цветными драпировками (28 час.).

**Примечания.**

а) Указанные выше патурные постановки по желанию педагога могут повторяться, если студенты недостаточно профессионально справляются с поставленными задачами.



**44. Эюд натурщика с ружьем**

б) Длительные натурные постановки должны постоянно чередоваться с кратковременными этюдами и живописными набросками, которые выполняются в различных изобразительных материалах (масло, акварель, гуашь, темпера и т. д.), например: цветные наброски головы людей разного возраста, пола, в различных положениях и условиях освещения; цветные наброски одетой фигуры человека в условиях компактного освещения (3 часа).



45. Обнаженная натура

*IV курс*

На IV курсе углубляются знания, ранее полученные студентами при изображении сложных натуральных объектов, повышаются требования в вопросах формы, колорита, цвета, освещения.

После летнего перерыва учебную работу по живописи на IV курсе следует начать с портретного задания, в котором необхо-



46. Обнаженная натура

димым требованием является передача внешнего портретного сходства. Для выделения портретных качеств модели следует привлекать все средства постановки: взаимодействие цветовых пятен, светотень, контраст светлого на темном и темного на светлом. Кроме того, перед учащимися наряду с общими задачами грамотного изображения головы человека ставится задача передать психологическое состояние человека.



47. **Обнаженная натура**

Новыми заданиями IV курса являются постановки обнаженной фигуры. Работа над обнаженной фигурой является наиболее важной и ответственной, так как именно в изучении цветового богатства обнаженного тела человека развивается «живописный глаз» учащегося, познаются законы живописи. Изучая формы обнаженного тела, студент должен научиться правдиво и материально передавать средствами живописи живое человеческое тело.

В последующих прописках нужно стремиться передать характер и материальность человеческого тела, а также среду, в которой находится модель.

Лепка формы должна быть разнообразной (в свету более корпусная кладка красочного слоя, в полутонах и тенях менее корпусная). Разрабатывая детали, нельзя забывать об их роли в целом. Важно правильно взять соотношение света, тени, полутени и рефлекса, все время сравнивая их друг с другом.

На определенном этапе работы изображение ведется по частям, поэтому в конце работы весь этюд надо просмотреть с точки зрения целого.

В процессе работы над длительным этюдом 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 загромождению и потускнению цвета.

Особая сложность обучения живописи заключается в сочетании профессионально-художественных задач с чисто техническими, к которым относятся технология живописи. Важнейшими условиями правильной технологии является не только хороший грунт, умелое применение соответствующих растворителей, знание законов смешения красок, но и умение последовательно просушивать отдельные участки живописи, применять материалы для сцепления слоев краски.

Характер постановки определяется целями задания. Прежде всего должна быть подобрана выразительная модель с гармонически развитым телосложением и определенно выраженным цветом.

Для первых постановок лучше ставить мужскую модель, как более ясную в пластическом отношении.

Каждая модель имеет свои особенности, которые нужно заметить и использовать при постановке. Нужно найти характерную позу и согласовать цветовое окружение с освещением. Все это поможет острее показать присущую избранной модели пластическую и живописную красоту. Окружение модели должно быть лаконичным, не перегруженным драпировками и предметами, которые иногда входят в постановку в качестве элементов, помогающих выразить естественную и непринужденную позу человека.

Важным условием выполнения задания является метод ведения длительной работы. Обязательное требование задания — композиционная четкость и ясность. Для этого имеет смысл предварительно сделать несколько зарисовок модели с разных мест (различные варианты композиционного решения).

В небольшом предварительном этюде необходимо выяснить и закрепить в сознании общую колористическую и пластическую сущность постановки.

Рисунок на холсте делают углем или кистью. Приступая к живописи, в первые сеансы желательно прописать весь холст не гус-

тым слоем краски, стремясь по возможности верно выявить большие цветовые отношения.

Наряду с длительными академическими постановками студенты должны систематически выполнять быстрые, лаконичные этюды, цветные наброски, в самых общих основных чертах характеризующие цветовые отношения натуры, объемную и пространственную сущность предметов. Такие этюды воспитывают у студентов напряженную сосредоточенность, активную работу, прививают способность широко и цельно видеть, сразу схватывать отношения. Живописные этюды могут выполняться различными материалами: пастелью, акварелью, гуашью, темперой, маслом. Работа над ними должна вестись как на академических занятиях по живописи, так и в домашних условиях.

### *Натурные постановки*

#### 1. Портрет с руками (20—25 час.).

Облик человека должны соответствовать одежда, поза, окружающие предметы (атрибуты, характеризующие профессию). Все должно быть сгармонизировано в цветовом отношении.

Задача: композиционно-пластическое решение, колористический строй, образная сторона, роль детали в целом.

#### 2. Одетая фигура в интерьере (40 час.).

Поза модели должна соответствовать ее внутреннему состоянию. Интерьер и атрибуты помогают раскрыть индивидуальные черты портретируемого; они должны быть гармонично организованы в цвете, не перегружены деталями.

Задача: композиционно-пластическое решение глубокого пространства с фигурой человека. Передача средствами живописи воздушно-цветовой перспективы, овладение портретным сходством, передача психологического содержания портретируемого.

#### 3. Обнаженная мужская фигура (30 час.).

Хорошо проработанная модель с гармонически развитым телосложением и определенно выраженным цветом. Фон нейтральный.

Задача: изучить формы обнаженного тела и взаимосвязь отдельных частей. Научиться правдиво, материально передавать средствами живописи живое человеческое тело.

#### 4. Обнаженная женская фигура на цветном фоне (30 час.).

Найти позу и цветовое окружение, помогающее показать присущую избранной модели пластическую и живописную красоту.

Поза модели простая, окружение не перегружено драпировками и аксессуарами.

Задача: найти обобщенное живописное решение в основных тоновых и цветовых отношениях. Передать объемно-пространственную форму.

#### 5. Обнаженная фигура с решением пространства в интерьере (50 час.).

**Задача:** найти композиционно-пластическое решение фигуры в интерьере. Определить масштаб фигуры по отношению к пространству. Передать средствами живописи воздушно-цветовую перспективу.

6. Обнаженная фигура в ракурсе (40 час.).

**Задача:** найти композиционно-пластическое решение фигуры человека в движении. Применить и закрепить знания по пластической анатомии и лепке формы цветом.

**Примечание.**

Указанные выше натурные постановки могут повторяться, если учащиеся недостаточно хорошо справляются с конструктивной лепкой формы человека.

### *V курс*

На V курсе закрепляются и углубляются знания, полученные студентами в течение всего срока обучения. Работа над портретом приобретает более углубленный характер. Наряду с общими задачами грамотного изображения человека ставятся задачи овладения портретным сходством, передачи психологического состояния. Особое значение эти задачи приобретают для студентов, которые выполняют дипломную работу жанрового содержания. Многократная работа над портретом, над характером и образом приучает студентов раскрывать в картине психологическое состояние людей, правдиво передавать их взаимоотношения.

На V курсе, как и на IV, необходимым требованием каждого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого зависит от степени точности рисунка и конструктивной лепки формы. Кроме этого, особую роль в живописи портрета играет передача характерного цвета кожи, глаз и волос. Причем живописное решение этих материальных качеств модели должно сочетаться с передачей особенностей освещения и цветового окружения.

Новыми заданиями на V курсе являются групповые постановки. Эти постановки являются сложным комплексом композиционно-живописных задач. Главная из них — учет смысловой и пластической связи двух фигур. Смысл двухфигурной постановки в том, чтобы увидеть ее как целое и все время работы не упускать цельное видение, увязывать пластические и цветовые отношения большого количества деталей. Неверно будет, если студент нарисует одну фигуру, а затем пририсует к ней вторую. Будет потерян учебный смысл этой постановки.

В двухфигурных постановках должно быть использовано сложное пространственное построение, освещение, которые наиболее полно могут раскрыть характер, форму и цвет групповой модели. Внимание студентов должно быть направлено на выявление портретных особенностей, объединенных единым действием.



48. Двухфигурная постановка

Двухфигурные постановки не должны быть скучными, вялыми, безликими, а, наоборот, захватывать и пробуждать творческую активность, инициативу студентов. Нецелесообразно ставить постановки с придуманным заранее сюжетным замыслом, имитирующим реальную действительность, так как в учебных условиях мы всегда имеем случайные модели, костюмы, условность места действия.



#### 49. Двухфигурная постановка

Выполнение задания начинается с выбора места и композиционного размещения. Студенту необходимо предварительно сделать ряд набросков и короткий живописный этюд, в которых он находит предварительное композиционно-цветовое решение, определяет оптимальный размер и формат холста будущей работы.

Следующий этап — работа над рисунком в размере холста: необходимо четко пайти пропорции, характер форм, передать порт-



50. Двухфигурная постановка



51. Двухфигурная постановка

ретное сходство, наметить основные детали, продумать построение предметов интерьера с учетом решения перспективных задач. Рисунок вначале намечается углем, а затем прорабатывается зеленоватой краской в одном тоне.

При переходе к живописи необходимо прежде всего изучить основные цветовые отношения, набросать их как на маленьком этюде, так и на большом холсте (в подмалевке). В зависимости от опыта студента работа может выполняться и без подмалевка. Решение больших цветовых отношений берется в полную силу цветовых отношений полукорпусными и прозрачными красками, начиная с темных мест и постепенно переходя ступенями к светлым местам.

Дальнейший процесс живописи предполагает работу над образом человека, его характером, психологическим состоянием. Студент должен стремиться к реалистической законченности работы как в деталях, так и в соподчинении их целому, выявляя главное.

Длительные постановки очень важны для полноценного художественного образования. Только в них можно серьезно и глубоко разобраться в сложном устройстве формы, постичь ее закономерности, овладеть умением соподчинения целого и деталей, выполнить многообразие комплекса задач.

Длительное ведение работы обязывает делать перерывы для просухания слоя краски. В эти перерывы целесообразно работать над отдельными деталями или выполнять этюды головы и рук.

Наряду с длительными академическими постановками студент должен систематически выполнять быстрые, лапидарные этюды, цветные наброски, в самых общих основных чертах характеризующие цветовые отношения натуры, объемную и пространственную сущность предметов. В этих этюдах не делается исчерпывающее, подробное изображение натуры, а лишь решается ее обобщенный живописный образ.

Живописные наброски и этюды могут выполняться без предварительного рисунка карандашом. Рисунок делается непосредственно кистью. В результате таких упражнений студенты приучаются работать цветовыми отношениями и обобщенной лепкой формы, мыслить в материале живописи. Основными материалами для такой работы являются акварель и масло. Они обладают большими изобразительными возможностями, удобны и оперативны.

Работа над живописными этюдами-набросками должна осуществляться как на академических занятиях по живописи, так и в домашних условиях: на улице, в парке. Каждый студент должен ежедневно выполнять по 1—2 краткосрочных этюда.

### *Натурные постановки*

1. Осенний натюрморт (тематический) (16—20 час.).

Натюрморт составляется из предметов, связанных по смыслу. Например: «Дары осени», «Урожай в колхозе», «Студенческий ужин» и т. д.



52. Однофигурная постановка

Задача: закрепление знаний и навыков профессиональной живописи: работа большими цветовыми отношениями с учетом колористического состояния натуры в определенных условиях освещения.

2. Одетая женская фигура в национальном или летнем костюме (25 час.). Поза модели должна соответствовать замыслу постановки, ее внутреннему состоянию.

Задача: колористическое решение, лепка формы цветом. Индивидуальные особенности.



### 53. Двухфигурная постановка

#### 3. Обнаженная женская фигура (30 час.).

Модель ставится в простой позе. Окружение скромное, лаконичное, не перегруженное драпировками и предметами. Очень важно подобрать цветовой окружение, соответствующее данной модели.

Задача: лепка формы цветом, применение и закрепление знаний по анатомии.

4. Тематический портрет с натюрмортом (например: «Продавец в хлебном или овощном магазине») (40 час.).

**Задача:** эта постановка богата по своим композиционным и живописным возможностям. Натюрморт является фрагментом и дополнением к образному содержанию модели. Желательно передать ощущение современности и жизненности модели.

5. Постановка из двух фигур в интерьере (50 час.).

Модели для этой постановки должны быть достаточно выразительны, контрастны в своем различии по типу, возрасту, характеру одежды.

**Задача:** компоновать две фигуры, передать портретное сходство и психологическое состояние людей. Детальная проработка форм не должна нарушать впечатления целого.

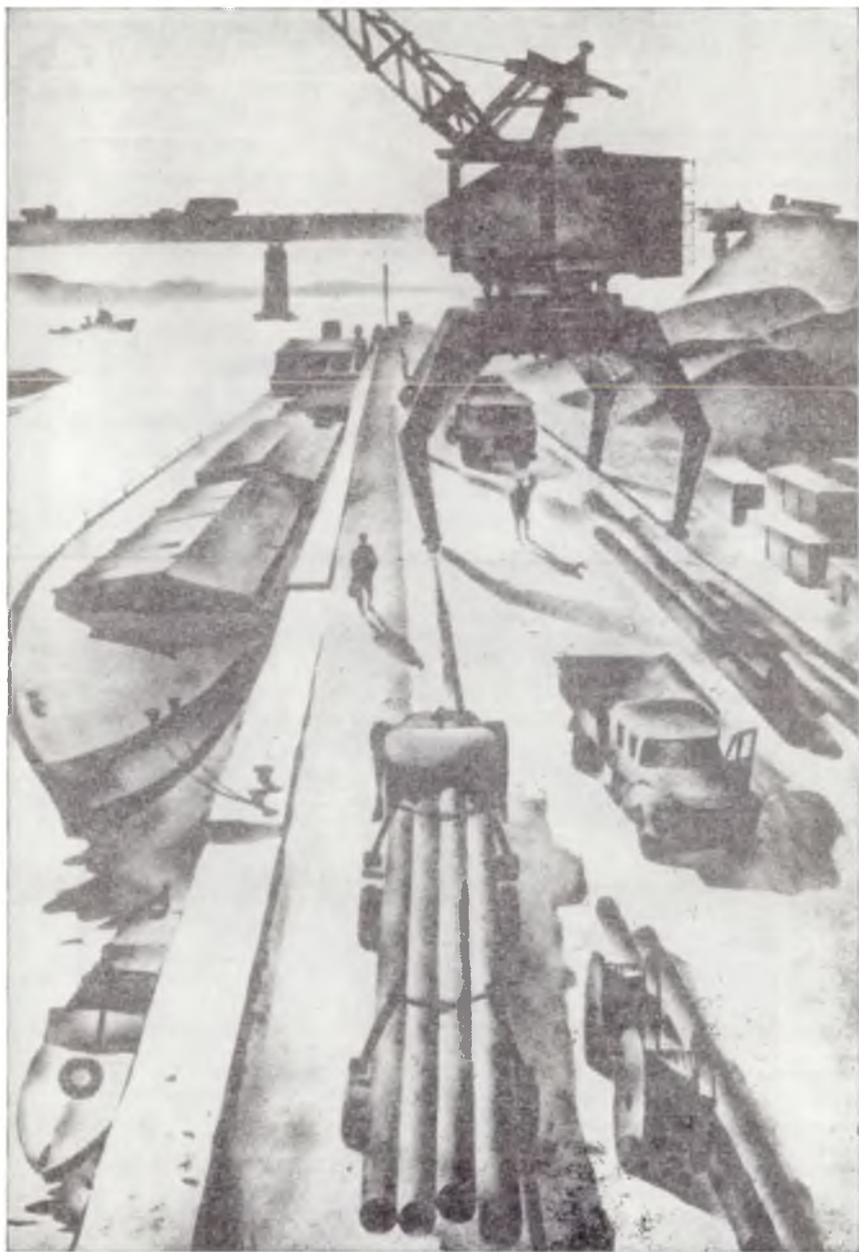
**Примечания.**

а) Указанные выше натурные постановки по желанию педагога могут повторяться, если студенты недостаточно профессионально справляются с поставленными в них задачами.

б) Длительные натурные постановки должны постоянно чередоваться с кратковременными этюдными и живописными набросками, которые могут выполняться в различных изобразительных материалах (масло, акварель, гуашь, темпера, цветные карандаши и т. п.). Такие этюды и живописные наброски имеют важное значение в формировании дальнейшего профессионального мастерства. Короткий этюд позволяет сделать акцент, допустим, на цвете, на характере, подчеркнуть живописно-пластическую выразительность формы. Известны случаи в истории живописи, когда короткий натурный этюд иногда переходил в подлинный живописный шедевр. Таковы, например, натурные этюды Ф. Хальса, Э. Мапа, этюды В. Сурикова к «Боярыне Морозовой» или Репина к «Государственному Совету».

# **УЧЕБНЫЕ ЗАДАНИЯ И РАБОТЫ ПО КОМПОЗИЦИИ**





**Строители Кубанского моря**



**Тревожная молодость**



**Мир**



**В горах Карачаево-Черкесии**



**На БАМе**



**Весна**



**В порту**



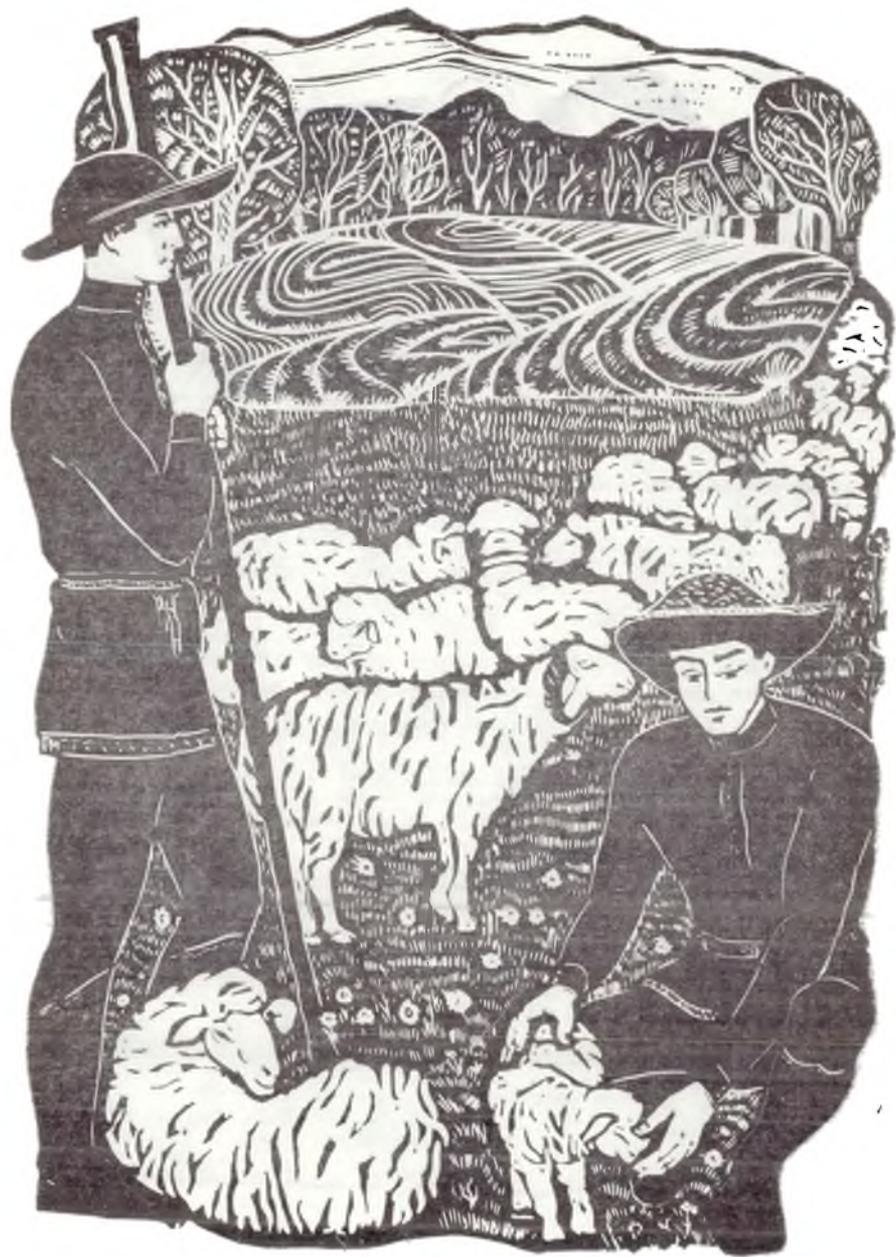
**Машины на АЗС**



Древняя Русь



Древняя Русь



Весна в горах



Художники Киевской Руси



**Адыгейский эпос**



По мотивам Рел Бредбери



**Горцы**





Кижи



Кижи



1. Бакшеев В. Н. Воспоминания. М., Изд-во АХ СССР, 1963.
2. Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах. М., «Изобразительное искусство», 1972.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., «Искусство», 1965.
4. Виннер А. В. Как работают мастера живописи. М., «Советская Россия», 1965.
5. Ивепс Ральф. Введение в теорию цвета. М., «Мир», 1964.
6. Иогансон Б. В. Молодым художникам о живописи. М., Изд-во АХ СССР, 1959.
7. Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., Изд-во АХ СССР, 1963.
8. Н. П. Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. М., Изд-во АХ СССР, 1960.
9. Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания. М., «Искусство», 1956.
10. Лепикаш В. А. Живопись акварелью. М., Изд-во АХ СССР, 1961.
11. Поленов В. Д. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1950.
12. Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. М., Госстройиздат, 1959.
13. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., «Искусство», 1953.

# СОДЕРЖАНИЕ



Введение . . . . .	3
--------------------	---

## *Глава I*

<b>Единство изобразительности и выразительности — основа реалистической живописи . . . . .</b>	<b>11</b>
1. Реалистическая живопись . . . . .	11
2. Формализм . . . . .	24
3. От натуры к творчеству . . . . .	35

## *Глава II*

<b>Теория живописной грамоты . . . . .</b>	<b>38</b>
1. Светотень и цвет в живописи . . . . .	—
2. Закон пропорциональных отношений . . . . .	47
Общее цветовое состояние и колорит . . . . .	67
Цветовое единство и гармония . . . . .	79
3. Метод определения цветовых отношений и целостность изображения . . . . .	91
Константность восприятия . . . . .	—
Одновременное сравнение . . . . .	95
Цельность видения . . . . .	—
Целостность изображения . . . . .	107

## *Глава III*

<b>Методические рекомендации . . . . .</b>	<b>112</b>
<i>Учебные задания и работы по композиции . . . . .</i>	<i>171</i>
<b>Что читать о живописи . . . . .</b>	<b>187</b>

Георгий Васильевич Беда

**ЖИВОПИСЬ  
И ЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**



Редакторы *Т. И. Логис, О. Н. Товарас*. Художник *Т. А. Яковлев*.

Художественный редактор *Н. В. Савельева*.

Технические редакторы *К. К. Колпакова, Е. Н. Зелянина*.

Корректор *Р. С. Збарская*.

Сдано в набор 18/II 1977 г. Подписано к печати 14/X 1977 г. 60×90<sup>1/8</sup>. Бумага типографская № 1. печ. л. 12,0+1,0 п. л. вкл.+0,25 п. л. форз. Уч.-изд. л. 12,49+0,04 вкл.+0,44 форз. Тираж 40 тыс. экз. А03333.

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

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

Цена 85 к. Зак. 185.

## **Дорогие читатели!**

**В 1976 году издательство «Просвещение» выпустило для вас книги:**

---

**Н. Н. Ростовцев.** Учебный рисунок. Учебное пособие для учащихся отделений черчения и рисования педагогических училищ.

---

В книге автор раскрывает основные положения учебного (академического) рисунка, вопросы методики построения изображения реальной формы на плоскости и основные дидактические принципы, помогающие строить процесс преподавания рисования.

Пособие, написанное в соответствии с требованиями новой учебной программы по рисунку для педагогических училищ, может быть использовано и учителями изобразительного искусства общеобразовательных школ.

---

**С. И. Пономарьков.** Декоративно-прикладное искусство в школе. Учебное пособие для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов.

---

В пособии излагаются основы декоративного и оформительского искусства в школе. Центральное место в пособии занимает глава о закономерностях композиции. Автором собран и систематизирован богатый материал о свойствах и средствах композиционного построения произведений декоративного и оформительского искусства.

К достоинствам книги следует отнести и то, что в ней помещены соответствующие упражнения, которые помогут будущим художникам-педагогам в руководстве кружками декоративного искусства, а также в работе по оформлению школьного интерьера.

## **Готовятся к изданию книги:**

---

**Е. В. Шорохов, Н. Г. Козлов.** Композиция. Учебное пособие для учащихся отделений черчения и рисования педучилищ.

---

Книга посвящена одному из самых сложных вопросов живописного мастерства — композиции. Овладение ее законами важно для учащихся как в практическом плане (для занятий рисованием с натуры, тематическим и декоративным рисованием), так и в теоретическом (композиция — основной аспект анализа художественных произведений изобразительного искусства на уроках-беседах в школе).

---

**Г. В. Смирнов, В. М. Непомнящий.** Практическое применение перспективы в станковой картине. Учебное пособие для художественно-графических факультетов педагогических институтов.

---

В книге авторы освещают основные разделы теории перспективы во взаимосвязи с психофизиологическими особенностями изобразительной деятельности, с учетом специфики обучения на художественно-графических факультетах педагогических институтов.

Пособие базируется на результатах научных исследований и на практическом опыте по эффективному применению перспективы в учебной и творческой деятельности по рисунку, живописи и композиции.

Беда Г. В.

Б38 Живопись и ее изобразительные средства. Учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. М., «Просвещение», 1977.

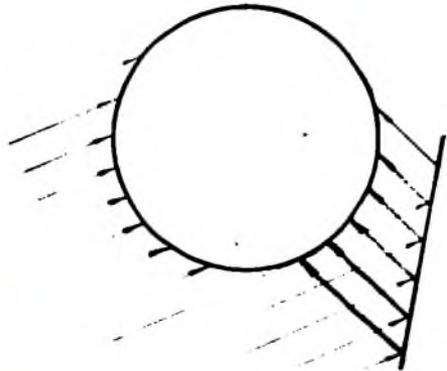
188 с. с ил., 8 л. ил.

В пособии рассматривается живопись как учебный предмет в системе подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства в школе. Большое внимание в книге уделено терминологическому определению тоновых и цветовых отношений, метода одновременного сравнения, гармонии и согласованности цветов, композиционной целостности и единства изображения.

В своей работе автор опирается на творческое и педагогическое наследие выдающихся живописцев и классиков художественной школы.

Б  $\frac{60602-702}{103(03)-77}$  75-77

75



**Светотень шара и цилиндра**



**Натюрморт**



Учебный натюрморт



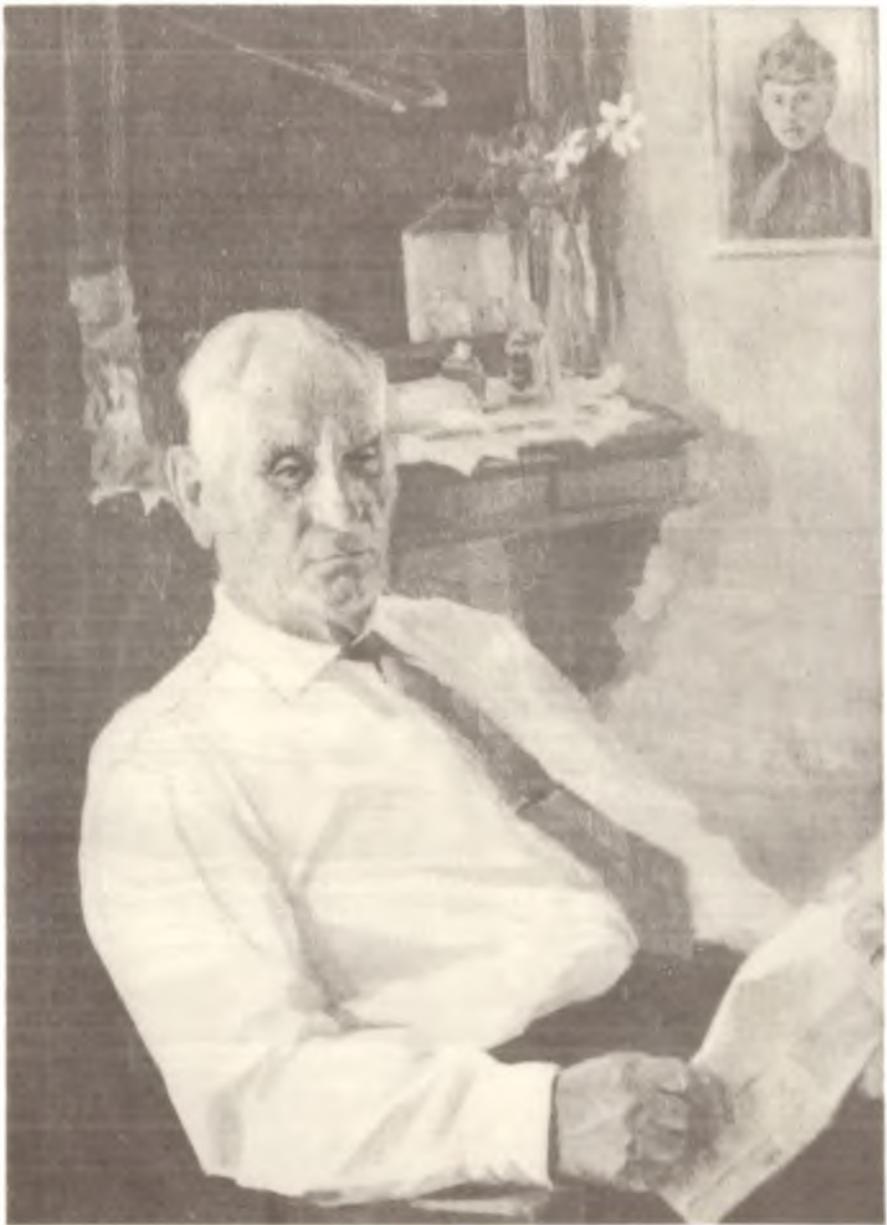
Палитра живописца



Нахождение общих отношений



Завершающая стадия работы



**Ветеран гражданской войны**



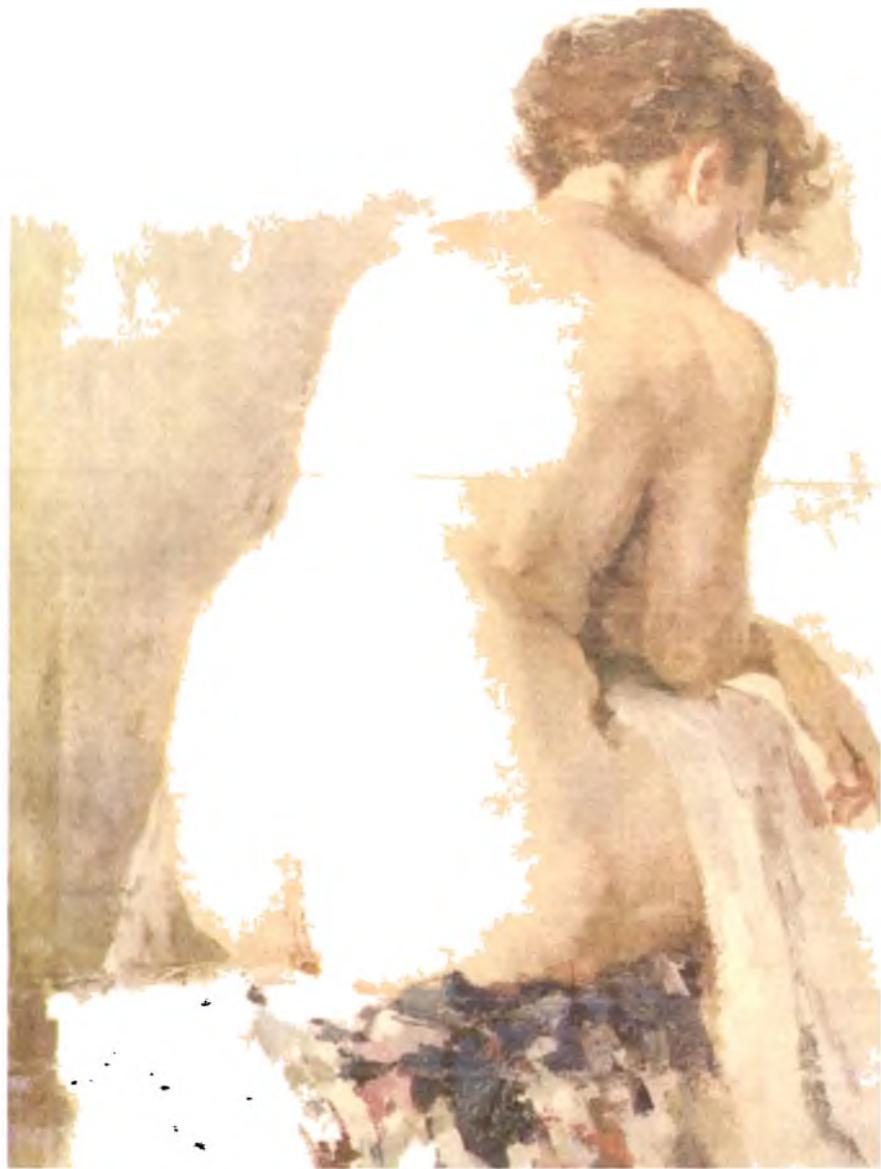
**Первый урок**



**Ответственность за мир**



Этюд головы



**Натурщица (масло)**



На гурница (акварел)



**Раздельное видение натуры**



**Изображение при раздельном видении**



**Вид природы при целостном восприятии**



Изображение при целостном восприятии