

85.1475

В 428

В. Визер

Ж

ИВООПИСНАЯ
ГРАМОТА
основы портрета



ПИТЕР®

В. Визер

85.147.5

В 428

ЖИВОПИСНАЯ
ГРАМОТА
основы портрета

 **ПИТЕР®**

Москва · Санкт-Петербург · Нижний Новгород · Воронеж
Ростов-на-Дону · Екатеринбург · Самара · Новосибирск
Киев · Харьков · Минск

2007

ББК 85.140.80
УДК 75.02
В42

Визер В. В.

В42 Живописная грамота. Основы портрета. — СПб.: Питер, 2007. — 192 с.: ил.

ISBN 5-469-01422-3

В книге раскрываются этапы освоения одного из сложнейших жанров изобразительного искусства — портрета. В методической последовательности рассматриваются темы: строение черепа, расположение мышц головы и шеи, гипсовые слепки частей лица, построение рисунка головы со скульптурных бюстов и с живой модели, общее строение фигуры человека, фактура и цвет кожи лица с учетом различного освещения и характерных особенностей разного возраста портретируемых, приемы разработки тоновых, цветовых отношений в живописном исполнении портрета.

Интересным и важным в этой книге является анализ разнообразных композиционных приемов исполнения портрета, а также индивидуальных художественно-технических приемов письма и особых методов ведения живописной работы известными художниками-портретистами. Автором представлен подробный разбор лучших реалистических портретов русского и мирового искусства.

Книга предназначена как начинающим художникам, так и уже знакомым с языком живописи. Она будет интересна и полезна учащимся и педагогам художественных институтов, училищ и всем тем, кто самостоятельно хотел бы обучиться искусству живописи.

ББК 85.140.80
УДК 75.02

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ISBN 5-469-01422-3

© Питер Пресс, 2007

Оглавление

Вступление	6
Часть 1. ИСПОЛНЕНИЕ РИСУНКА ГОЛОВЫ	8
Глава 1. Построение черепа	9
Глава 2. Рисунок мышц головы и шеи	24
Глава 3. Рисунок головы с гипсовой модели	31
§ 1. Основные методы ведения рисунка головы	31
§ 2. Пропорции гипсовых слепков частей лица	40
§ 3. Последовательность построения рисунка головы с гипсовой модели	48
Глава 4. Рисунок головы с живой модели	74
Часть 2. ЖИВОПИСНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ПОРТРЕТА	89
Глава 1. Тоновые отношения при написании портрета	90
Глава 2. Цветовые отношения при написании портрета	101
§ 1. Последовательность разработки цветовых отношений в портрете	102
Значение фона в портретной живописи	106
Определение красочных оттенков лица	108
Работа с палитрой	111
§ 2. Живописный этюд головы в условиях помещения	113
§ 3. Этюд головы в условиях пленэра	117
§ 4. Живописное исполнение краткосрочных этюдов головы	122
Глава 3. Композиция в портретной живописи	128

Часть 3. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА РАБОТЫ НАД ПОРТРЕТОМ ВЫДАЮЩИХСЯ ЖИВОПИСЦЕВ	141
Глава 1. Анализ творческого метода работы над портретом И. Е. Репина	142
Глава 2. Анализ творческого метода работы над портретом В. И. Сурикова	151
Глава 3. Художественно-технические приемы портретной живописи С. В. Малютина	155
Глава 4. Художественно-технические приемы портретной живописи П. Д. Корина	159
Глава 5. Художественно-технические приемы портретной живописи А. Е. Архипова	162
Глава 6. Художественно-технические приемы портретной живописи А. А. Дейнеки	165
Глава 7. Художественно-технические приемы портретной живописи А. И. Лактионова	168
Глава 8. Художественно-технические приемы портретной живописи А. М. Герасимова	173
Глава 9. Художественно-технические приемы портретной живописи П. П. Кончаловского	179
Заключение	184
Литература	185

*Посвящается
Фурману Эмилю Эдуардовичу,
моему деду*

Вступление

В книге раскрываются этапы освоения одного из самых прекрасных и сложных жанров изобразительного искусства — портрета.

В искусстве портрета аккумулируется интерес художника к бесконечному разнообразию человеческой индивидуальности, стремление выразить свое восхищение личностью, богатством духовной жизни человека.

Портретный жанр требует от художника свободного владения рисунком, живописными выразительными средствами, наличия яркого воображения и художественного вкуса, умения эмоционально «слышать», чувствовать своего героя, по существу, обладать способностями психолога, артиста, чтобы в портрете максимально выразить суть личности, ее внутренний стержень.

Человек как объект живописи существенно отличается от живописного объекта — натюрморта тем, что портретируемый — модель одухотворенная, интеллектуальная, со сложным внутренним миром, вызывающая совсем иные (чем натюрморт) эмоции у художника. Человек должен изображаться по тем же живописным законам, что и предметы в натюрморте. Здесь требуются такие же навыки построения рисунка формы, умение прорабатывать тоновые отношения с помощью техники «гризайль» и, конечно, живописно раскрывать образ портретируемого, передавать все цветовые переливы оттенков света, воздушной среды и выражать общее настроение картины.

Часто самым сложным этапом в написании портрета является его живописное исполнение. Нередко в процессе обучения бывает, что художник хорошо, свежо и выразительно начинает живописный этюд головы и на этом этапе прекращает исполнение, так как боится в дальнейшем испортить, «замучить» этюд. Начинающему художнику не следует этого бояться, надо сознательно идти на возможность испортить и перегрузить красками этюд, помня, что иначе нельзя научиться мастерству. Через эти неудачи прошли все мастера живописи. Гораздо труднее исполнить живописный портрет, в котором переданы целостность образа и детали, материальность предметов, живость и свежесть, красота колорита, и при этом ощущается особый

артистизм и легкость исполнения, чем сделать сырой этюд, который навсегда останется лишь «обещающим началом».

В этой книге методически последовательно раскрываются основополагающие темы процесса обучения искусству портрета: строение черепа, расположение мышц головы и шеи, схема плоскостей лица на примере гипсовых слепков частей лица, методы достижения портретного сходства, прием передачи различного положения формы головы и шеи по отношению к плечевому поясу, последовательность построения рисунка головы со скульптурных бюстов и с живой модели, изображение фактуры и цвета кожи лица с учетом различного освещения и характерных особенностей разного возраста портретируемых, приемы разработки тоновых, цветовых отношений в живописном исполнении портрета, выразительные средства композиции.

Здесь рассматриваются индивидуальные художественные приемы письма и особые методы ведения живописной работы известных художников-портретистов. Проводится подробный анализ лучших реалистических портретов признанных мастеров этого жанра Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, К. А. Коровина, В. А. Серова, В. И. Сурикова, И. Е. Репина, К. Е. Маковского, С. В. Малютина, А. Е. Архипова и др.

Книга «Живописная грамота. Основы портрета» адресуется учащимся и преподавателям художественных школ, училищ, институтов и всем, кто самостоятельно хотел бы обучиться искусству портрета.



Часть 1
ИСПОЛНЕНИЕ
РИСУНКА ГОЛОВЫ



Глава 1

Построение черепа

И при гениальном таланте только великие труженики могут достичь в искусстве абсолютного совершенства форм. Эта скромная способность к труду составляет базу всякого гения.

И. Е. Репин

Обучение искусству портрета предполагает, что учащийся уже знаком с основными законами живописи и рисунка, имеет устойчивые навыки владения художественными приемами письма.

Система обучения портретному искусству базируется на том, что начинающий художник должен в полном объеме усвоить знания о живописном исполнении головы, начиная с костного строения черепа, анатомического расположения мышц головы и шеи, изучения их пропорций на примере объемного изображения черепа в трех основных ракурсах.

Гипсовый (или глиняный) слепок черепа — обязательный предмет в мастерской художника-портретиста. Такой череп, имеющий обобщенные правильные пропорции, выполняет роль ориентира, эталона общих костных пропорций в творческой работе над каким-либо портретом. Начинающий художник-портретист слепок черепа может приобрести в художественном салоне или в скульптурных мастерских.

Рассмотрим **строение черепа**.

1. *Общая форма черепной коробки* состоит из двух частей — задней, то есть затылочной, и лицевой.
2. *Черепная коробка* образуется шестью костями:
 - ❖ затылочной (с сосцевидным отростком);
 - ❖ лобной (спереди);
 - ❖ двумя теменными (сверху);
 - ❖ двумя височными по бокам.
3. *Лицевая часть* состоит из:
 - ❖ двух глазничных впадин;

- ❖ носовой впадины (грушевидной формы);
- ❖ скуловых костей (со скуловым отростком);
- ❖ выступов надбровных костей;
- ❖ выступов височных костей;

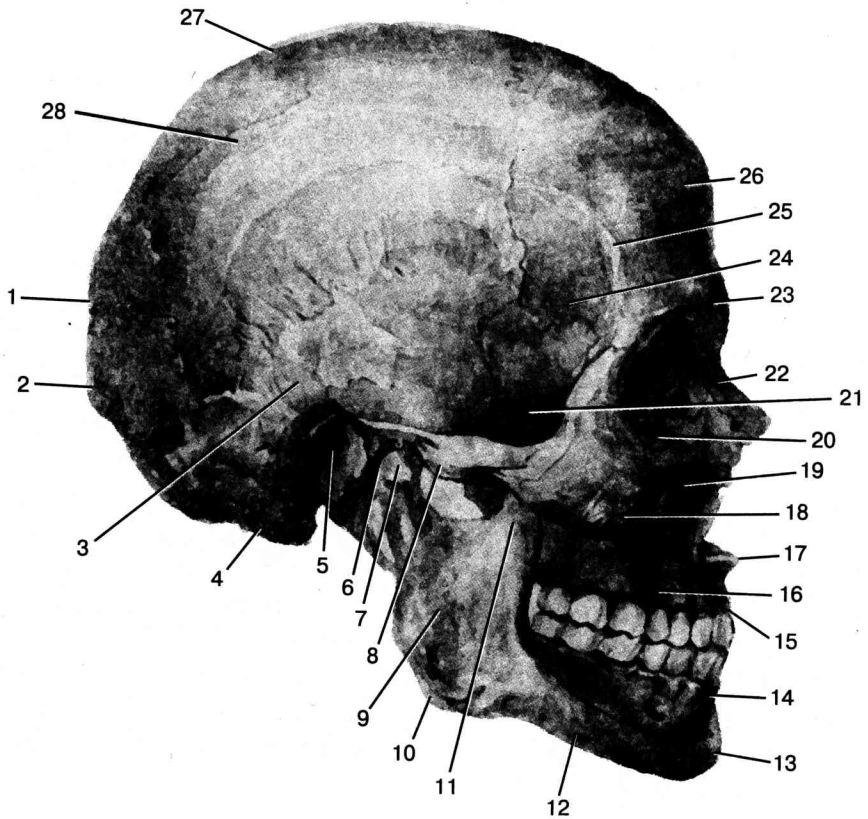
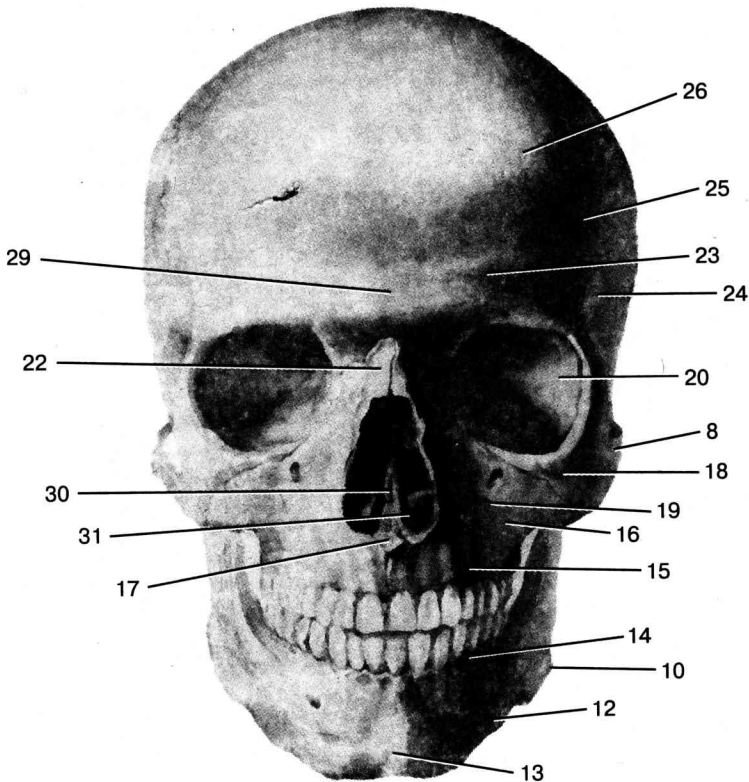


Рис. 1. Анатомическое строение черепа:

1 — затылочная кость; 2 — наружное затылочное возвышение; 3 — височная кость; 4 — сосцевидный отросток височной кости; 5 — наружный слуховой проход; 6 — суставная ямка для сочленения с нижней челюстью; 7 — суставной отросток нижней челюсти; 8 — скуловая дуга; 9 — ветвь нижней челюсти; 10 — угол нижней челюсти; 11 — венечный отросток; 12 — тело нижней челюсти; 13 — подбородочное возвышение; 14 — луночковый отросток;

- ❖ кости верхней челюсти (выступает от носовой впадины);
- ❖ кости нижней челюсти (она делится на две симметричные половины);
- ❖ лобной кости, имеющей две части по горизонтали (верхней — лобные бугры и нижней — выступы надбровий) (рис. 1).



край; 15 — ячеистый отросток; 16 — верхняя челюсть; 17 — передняя носовая кость; 18 — скуловая кость; 19 — собачья ямка; 20 — глазница; 21 — основная кость; 22 — носовая кость; 23 — надбровная дуга; 24 — височная впадина; 25 — височная линия; 26 — лобный бугор; 27 — теменная кость; 28 — теменной бугор; 29 — надпереносье; 30 — носовая перегородка; 31 — носовое отверстие

Затем изучается строение кости и хрящей носа (см. рис. 1, 2).

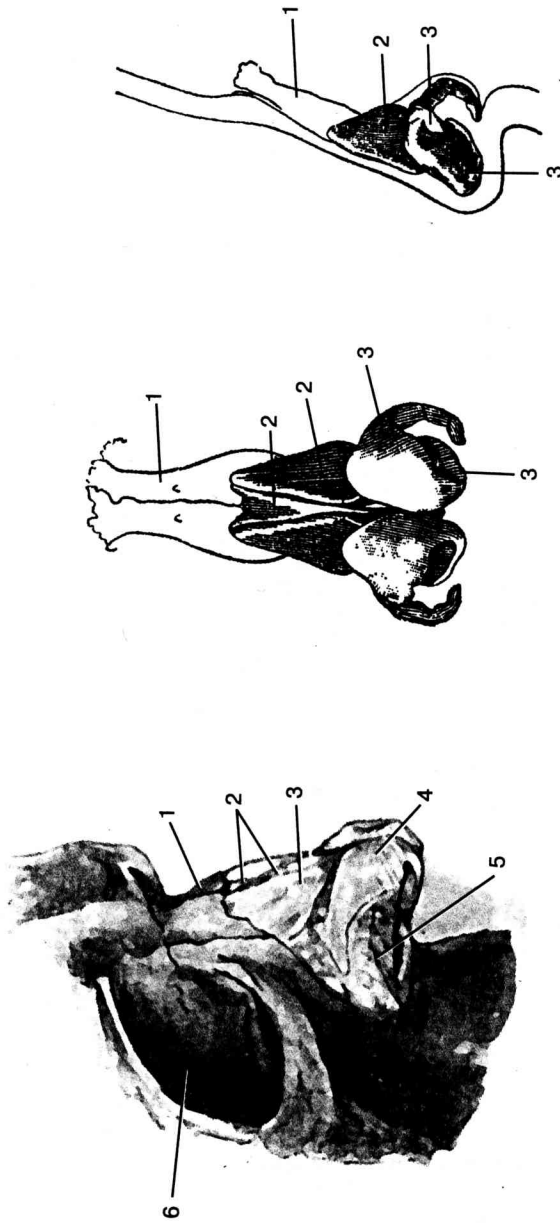


Рис. 2. Строение кости и хрящей носа (вид спереди, вид сбоку):
 1 — носовые косточки; 2 — хрящ перегородки носа; 3 — треугольный боковой хрящ носа;
 4 — большой хрящ крыла носа; 5 — малые хрящи крыла носа; 6 — глазница

Согласно учебным программам, утвержденным для художественных школ, училищ, институтов, изучение черепа происходит на основе обязательного исполнения его рисунка в трех поворотах (анфас, три четверти, профиль). В рисунке рассматриваются конструктивное строение, пропорции и основные плоскости, грани, образующие форму черепа, — это есть первая ступень обучения (рис. 3а, 3б).



Рис. 3а. Рисунок черепа (вид спереди)

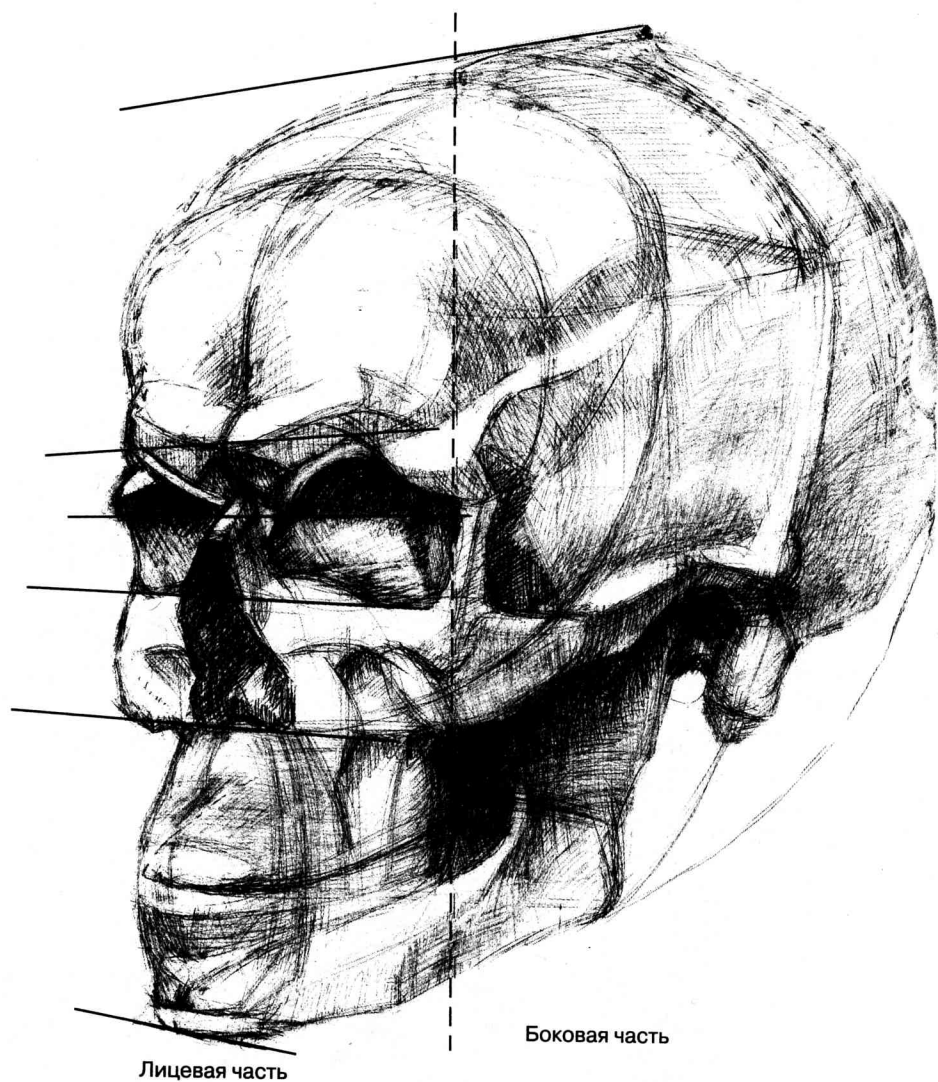


Рис. 36. Рисунок черепа (трехчетвертной поворот)



Помните, не только изучение костей черепа, но и точное знание схемы плоскостей черепа, его пропорций являются первоосновой в постижении искусства портрета.

Для этого необходимо изучить основные пропорции черепа и последовательность исполнения рисунка черепа.

Рассмотрим **основные пропорции черепа**.

1. *Общая форма черепной коробки* взрослого человека относительно линии переносицы условно делится на две равные части: мозговую (от переносицы и до самой высокой точки теменных костей) и лицевую (от переносицы и до подбородка).

Необходимо помнить, что у маленьких детей мозговая часть оказывается намного больше, чем лицевая. В старости у людей часто выпадают зубы, в результате нижняя челюсть приподнимается и подбородок выдвигается вперед, таким образом, лицевая часть укорачивается, что необходимо учитывать в своих рисунках.

Изображая черепа следует учитывать, что *самая высокая точка формы черепа* располагается сверху на теменной кости (см. рис. 1, рис. 3а, рис. 3б).

2. *Лицевая часть черепа* условно делится на три основные, не всегда равные раздела — лоб, «маска», нижняя челюсть (рис. 4).

На рисунке показаны:

- линия волосяного покрова (*а*). Иногда в этом месте на лобной кости имеется небольшое возвышение;
- линия надбровных дуг проходит по выпуклым дугам надбровия, то есть по точкам надглазничных впадин (*б*);
- линия разреза глаз проходит через переносицу и швы височных скуловых костей (*в*);
- линия основания носа проходит у низа скуловых костей и корня носа (*г*);
- линия основания подбородка проходит по выступу нижней челюсти (*д*), часто в лице нижняя челюсть бывает немного более вытянутой и больше в размерах на 1–2 см.

Все вышеперечисленные линии между собой параллельны.

Раздел черепа — *лобный* начинается от линии волосяного покрова и заканчивается надбровными дугами. Раздел делится на две части по горизонтали — это верхняя часть (лобные бугры) и нижняя часть (выступы надбровий). Этот раздел состоит из трех плоскостей по вертикали (середины лба с лобными буграми и двух боковых плоскостей, идущих от лобных бугров к височным костям).

Раздел черепа — «*маска*» начинается от надбровных дуг и заканчивается основанием носа. Художниками этот раздел дополнительно делится на три части горизонтальными линиями: линией разреза глаз, проходящей через переносицу, и линией, проходящей по нижнему краю глазничных впадин.

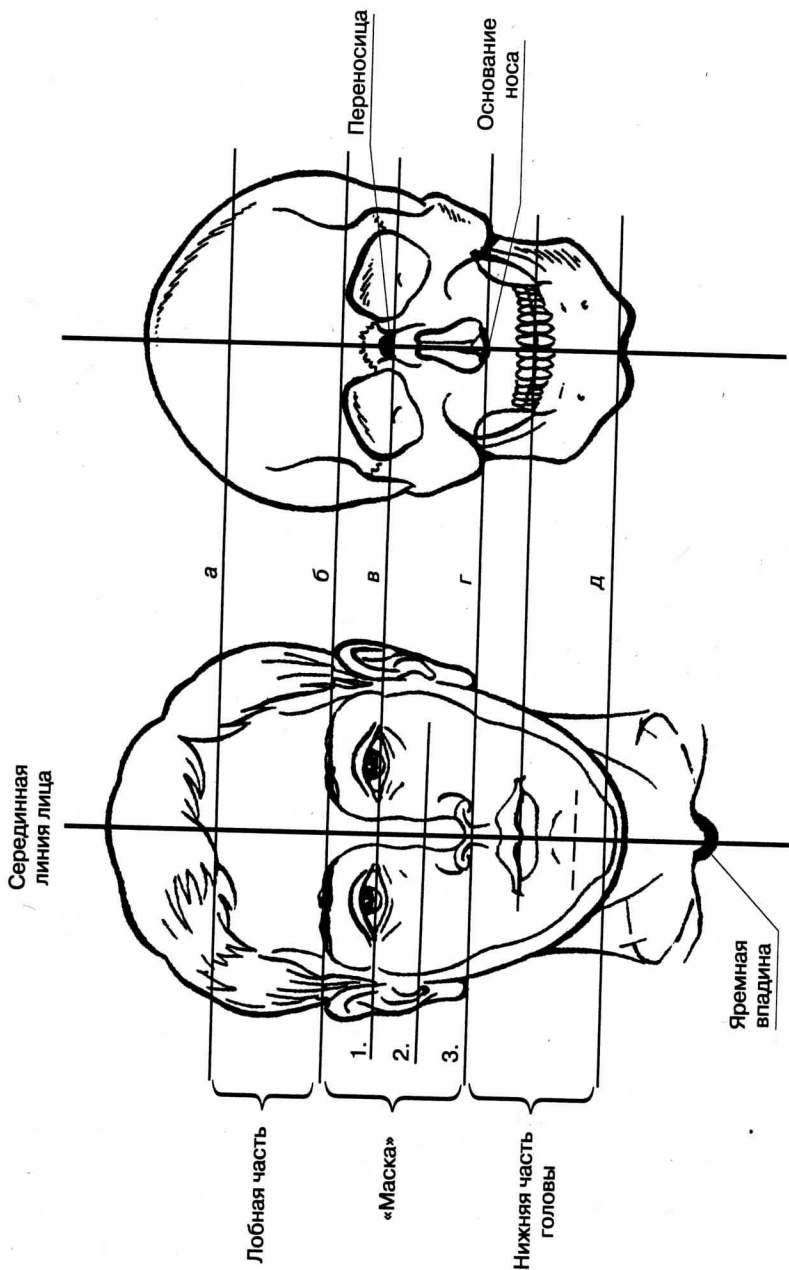


Рис. 4. Пропорции черепа и головы (по Н. Н. Рогову)

Раздел черепа — *нижняя часть* начинается от основания носа и заканчивается подбородком. В свою очередь, этот раздел черепа делится на три части горизонтальными линиями: линией соприкосновения верхних и нижних зубов и линией середины нижней челюсти.

Далее при изображении черепа намечаются и многие вертикальные вспомогательные линии, проходящие, например, через внутренние и внешние края глазничных впадин, углов челюсти, скул и т. д.

Данная закономерность деления черепа помогает рисующему правильно установить основные пропорции в лице портретируемого.

Объемное изображение черепа необходимо исполнять в трех основных видах:

- фронтальном;
- профильном;
- «в три четверти» (при таком повороте черепа совмещаются виды его лицевой и боковой части) (см. рис. 3).

Весь изобразительный процесс строится по следующей схеме:

- работа над рисунком начинается с изображения общего объема черепа, затем переходят к прорисовке его частных деталей;
- по окончании рисунка совершают обратное движение — от проработки частных (то есть через кропотливое изучение деталей формы) — к раскрытию сущности натуры, к созданию художественного образа в целом.

В работе с натуры необходимо сначала изображать форму черепа всю сразу, рисуя быстро, обобщенно. Потом рисовать череп долго, старательно, со всеми подробностями, с кропотливой проработкой деталей на основе приема сравнения и приема вспомогательных линий. В работе необходимо делать небольшие перерывы для отдыха глаз.

При изображении черепа применяется большее количество вспомогательных линий (вертикальных, горизонтальных, диагональных), что помогает точнее и подробнее, реалистичнее исполнить рисунок.

Известно, что **вспомогательная линия** — это тонкая, едва заметная прямая линия, проведенная через несколько наиболее характерных опорных точек в строении предмета, изображенного на бумаге (это всевозможные изломы, углы наклона, костные выступы, переломы формы, вогнутости, выпуклости, округлости и т. д.).

Вспомогательная линия объединяет и указывает общее направление сразу нескольких опорных точек формы предмета, что позволяет выявить точное месторасположение любого фрагмента формы изображаемого предмета.



Для определения пропорций в натуре пользуются приемом вообразимой вспомогательной линии.

1. Необходимо взять белую полосу плотной бумаги (или карандаш), являющейся для художника воплощением вообразимой вспомогательной линии.
2. Полосу бумаги (имеющую ровные как у линейки края) художник наводит (вертикально, горизонтально или диагонально) на интересующий его фрагмент формы предмета и получает вообразимую вспомогательную линию, при этом наблюдает и анализирует, какие еще опорные точки строения формы предмета приходится на данную вспомогательную прямую линию. Такое наблюдение ведется одним глазом, другой глаз закрыт, что увеличивает прицельное видение, зрение становится менее рассеянным.
3. Затем, сохраняя неизменным найденное направление полоски бумаги и положение руки (вся кисть руки до локтя становится словно окаменевшей), художник переносит его, прикладывая к своему рисунку, а другой рукой с помощью карандаша обрисовывает данное направление полоски. В целом этот процесс называется перенос вообразимых вспомогательных линий на рисунок. Далее на этой линии отмечают выявленные опорные точки, их точное расположение.
4. При определении направления какой-либо плоскости формы предмета или отрезка линии очертаний художник снова наводит на предмет белую полосу плотной бумаги (или карандаш) так, чтобы полоска бумаги — эта вообразимая вспомогательная линия — совпала с направлением интересующей плоскости, линии. Сохраняя это направление, переносите его на свой рисунок и обрисовываете его.

Выбранная точка наблюдения — *точка зрения* на изображаемый череп — художником не должна меняться в течение всех проводимых сеансов.

Точка зрения — это одно постоянное место (точка), с которого художник наблюдает и изображает этот предмет на протяжении всех сеансов.

Всегда необходимо подмечать параллельность тех нескольких, уже найденных вспомогательных линий. Вспомогательные линии строятся согласно общему перспективному сокращению черепа в пространстве (см. рис. 36).

В изображении черепа необходимо наметить легкими линиями все его видимые и невидимые части — для точного построения пропорций.

Для изображения черепа применяется **метод линейно-конструктивного исполнения рисунка формы** — это построение перспективного располо-

жения в пространстве головы, с учетом видимых плоскостей ее формы и ее невидимых (скрытых от взора) граней.



При построении формы черепа (головы) применяется **визуальный метод измерения предметов в рисунке с натуры**.

1. Употребление линейки при построении предметов в рисунке не рекомендуется, ибо линейка слишком усложняет, запутывает и затягивает процесс прорисовки форм.
2. Визуальный метод измерения предметов, которые находятся на различном расстоянии от художника, производится карандашом, где четыре пальца лежат на карандаше и одновременно держат его, а ногтем большого пальца замеряют необходимое расстояние.
3. Для измерения, к примеру, общей высоты предмета — на вершину, то есть самую высокую точку предмета, наводится острый кончик грифеля карандаша, который следует держать вертикально, а самая нижняя точка предмета фиксируется ногтем большого пальца. Таким образом, любые производимые замеры укладываются в расстояние от острого кончика грифеля карандаша до середины карандаша или на всю длину карандаша.
4. При визуальном измерении рука должна быть всегда вытянута, ни в коем случае не согнута в локте, в противном случае все размеры будут искажены.
5. Необходимо также при этом измерении один глаз закрывать, так как увеличивается прицельное видение.
6. При выполнении замеров карандаш может располагаться как горизонтально, так и вертикально, в зависимости от того, что измеряется — ширина или высота натуры.
7. Затем на вытянутой руке, сохраняя пальцами руки данный замер (например, это высота предмета), необходимо определить, насколько остальные части формы предмета меньше этой максимальной высоты предмета, сколько раз самая малая часть формы укладывается в общей высоте предмета или в его максимальной ширине (при этом один глаз также остается закрытым).
8. Прежде всего, необходимо найти в форме данного предмета наименьший по размеру элемент. Именно этот элемент будет своеобразной единицей измерения изображаемого объекта, послужит инструментом измерения. Такая единица измерения изображаемого объекта называется — **модуль**. В качестве модуля — *единицы измерения формы предмета в рисунке* пользуются

не привычными сантиметрами, а некой частью этого изображаемого предмета, имеющей небольшой удобный размер. Возможно, это ширина основания предмета, либо максимальная ширина предмета в целом, либо его максимальная высота или самое узкое место в форме предмета и т. д.

9. При проведении замеров необходимо определить максимальную высоту, ширину, длину и размер наиболее узкого места в форме предмета, затем и другие размеры частей объекта.
10. Полученные замеры (отрезки) на карандаше далее откладываются в рисунке.

Такой визуальный метод измерения и построения предметов существует в изобразительном искусстве уже на протяжении многих столетий и остается неизменным.

Рассмотрим **последовательность исполнения рисунка черепа**.

1. Для первых рисунков череп принято помещать на такой высоте, чтобы *уровень глаз рисующего* находился на линии глазничных впадин черепа.
2. *Искусственное освещение* натуры способствует лучшему выявлению плоскостей формы черепа.
3. Художником выбирается постоянная *точка зрения* на модель, а в рисунке определяется и проводится художественная линия горизонта.
4. Далее обобщенно прорисовывается *объем овоидной (т. е. яйцеобразной) формы черепа* (высота лицевой части в натуральную величину приблизительно равна 17–20 см).
5. Приступая к рисунку черепа, нужно иметь в виду, что *он не имеет внешних точек опоры*, при помощи которых обычно строятся предметы, непосредственно расположенные на плоскости (как, например, табуретка, стоящая на полу, ваза на столе и т. д., которые рисуются от нижнего основания, то есть от внешних точек опоры на плоскости). Поэтому череп, изображаемый в пространстве, не соприкасающийся ни с какой поверхностью, нуждается в особом приеме построения — *использовании собственных внутренних опорных точек построения*. Эти опорные точки — точки отсчета дают возможность строить череп в любом повороте и наклоне.
6. *Положение черепа* определяется с помощью вертикальной и горизонтальной срединной линии:
 - ❖ *вертикальная срединная линия* проводится от лба к подбородку (в законченном рисунке эта линия полностью повторяет рельеф че-

репа). При положении в фас эта линия делит лицевую часть черепа на две равные части по вертикали;

- ❖ *горизонтальная срединная линия* проводится по середине глазничных впадин, через переносицу и делит череп на две равные части по горизонтали;
- ❖ при пересечении этих срединных линий — вертикальной и горизонтальной образуется так называемая «крестовина» (см. рис. 3).

7. *Переносица* расположена в центре формы черепа, она делит череп на равные части (нижнюю и верхнюю). Переносица является наиболее устойчивой точкой опоры, точкой отсчета в построении рисунка черепа; относительно переносицы определяются месторасположение глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа, надбровных дуг и всех остальных его частей.
8. Далее карандашом измеряется и намечается *ширина лицевой части черепа* — это есть расстояние между наружными боковыми краями глазничных впадин.
9. С помощью визуального метода измерения предметов определяется отношение *ширины лицевой части к ее высоте*, а также к общей высоте черепа, к ширине боковой части и т. д.
10. Определив соотношение высоты и ширины лицевой части черепа, отделяют освещенную лицевую поверхность головы от боковых поверхностей с помощью штриховки. Затем на общем объеме лицевой части можно более точно определить положение и пропорции отдельных частей (см. рис. 3).
11. Далее намечаются *три раздела в лицевой части черепа* — лоб, «маска», нижняя часть. Прочерчиваются основные горизонтальные линии расположения глазничных впадин, линии надбровных дуг, основания носа, скуловых костей, линия зубов и т. д. (см. рис. 4).
12. *Единицей измерения* в прорисовке формы черепа может быть — ширина основания носа, ширина переносицы, ширина глазничной впадины, высота среднего раздела — «маски».
13. Далее *основные части черепа* намечаются с помощью проведения в рисунке вспомогательных линий и приема воображаемой вспомогательной линии. Таким образом, приставив вертикальную линию к внешнему (наружному) уголку глазничной впадины, мы можем наблюдать, что на эту вертикаль приходится изгиб височной кости, наибольшая выпуклость скулы, присоединение нижней челюсти к скуле и т. д. Эти выявленные на вспомогательной линии опорные точки черепа следует отметить в рисунке, а также определить и отметить в рисунке точное

расстояние между этими опорными точками в соответствии с натурой. Определяются и сравниваются размеры частей черепа по отношению не только друг к другу, но и ко всей форме черепа.

14. Для того чтобы соблюсти *единство в изображении парных форм* (глазничных впадин, скул, лобных бугров), их следует рисовать одновременно, рассматривая верхние и нижние края глазничных впадин и скул как единую форму арки.
15. *Кость нижней челюсти*, состоящая из двух симметричных половин, правой и левой, представляет собой подковообразную форму. Своими ветвями нижняя челюсть уходит под скуловой отросток. Центральная часть нижней челюсти состоит из изогнутой в середине парной формы с площадкой в центре — это подбородочное возвышение.
16. *Височные кости* тоже прогибаются вовнутрь под скуловой отросток, это необходимо учитывать и при изображении живой модели.
17. После детальной (по сантиметрам) прорисовки конструкции формы черепа, уточнения правильных пропорций, передачи его плоскостей и перспективы можно переходить к *работе над светотенью*, то есть выявлению освещенных и теневых мест, рефлексов, пятен натурального тона предмета. (Приемы нанесения штриховки рассматривались в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения», «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве».)
18. Рисуя с природы форму черепа, мысленно вы должны представлять ее в форме *куба*. А далее строить любое *перспективное сокращение формы черепа*, согласно перспективному сокращению формы куба. (Темы «Закономерности сокращения куба», «Понятие перспективы» были подробно описаны в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения».)
19. Рисуя с природы череп, необходимо *запоминать общую форму каждой кости*, ее основные плоскости, поскольку в дальнейшем надо уметь рисовать череп по памяти. Эти знания будут вам нужны при изображении головы человека.



Метод ведения рисунка с природы (череп, гипсовая голова, живая голова) основан на приеме сравнения. Он заключается в постоянном (поминутном) уточнении изображаемых деталей головы путем их сравнения с натурой не только по отдельности, но и во взаимосвязи, и согласованности с общими пропорциями и светотенью головы в целом.

Те учащиеся, которые сравнивают отдельно выполненную деталь своего рисунка с аналогичной деталью в натуре и при этом не задумываются, не анализируют, как эта деталь вписывается в общую форму головы, будут иметь рисунок с нарушением масштаба и тональных отношений.



Глава 2

Рисунок мышц головы и шеи

Лучшее, что можно посоветовать молодому художнику — это взяться за серьезные занятия, приобрести знания анатомии и перспективы, чтобы с их помощью достигнуть правильности очертаний и красоты форм.

И. Гете

Согласно учебным программам, утвержденным для художественных школ, училищ, институтов, изучение анатомического строения головы, шеи, плечевого пояса происходит на основе исполнения рисунка гипсового бюста экорше, а также освоения схемы мышц (представленной ниже).

В скульптурном бюсте экорше (от франц. *ecorher* — сдирать кожу, изображение человека с удаленным кожным покровом) представлена голова с мышцами лица и шеи без кожного покрова. Здесь мышцы показаны в их натуральном виде — изображен точный порядок наложения мышц друг на друга, переданы различия в их толщине, форме (выпуклой или плоскостной) (рис. 5).

Данный гипсовый (или глиняный) слепок мышц головы и шеи — это обязательный предмет в мастерской художника-портретиста. Начинающему художнику-портретисту слепок можно приобрести в художественном салоне или в скульптурных мастерских.

Рисуя голову, начинающий художник невольно задумывается над тем, каким образом изучаемые им формы лица могут передавать сложнейшие душевные переживания.

Различное выражение лица связано с сокращением мышц лица, и в результате мышцы немного смещаются со своих обычных мест.

Рассмотрим **особенности анатомического строения головы и шеи** на примере рис. 6, 7.



Рис. 5. Скульптурный бюст экорше

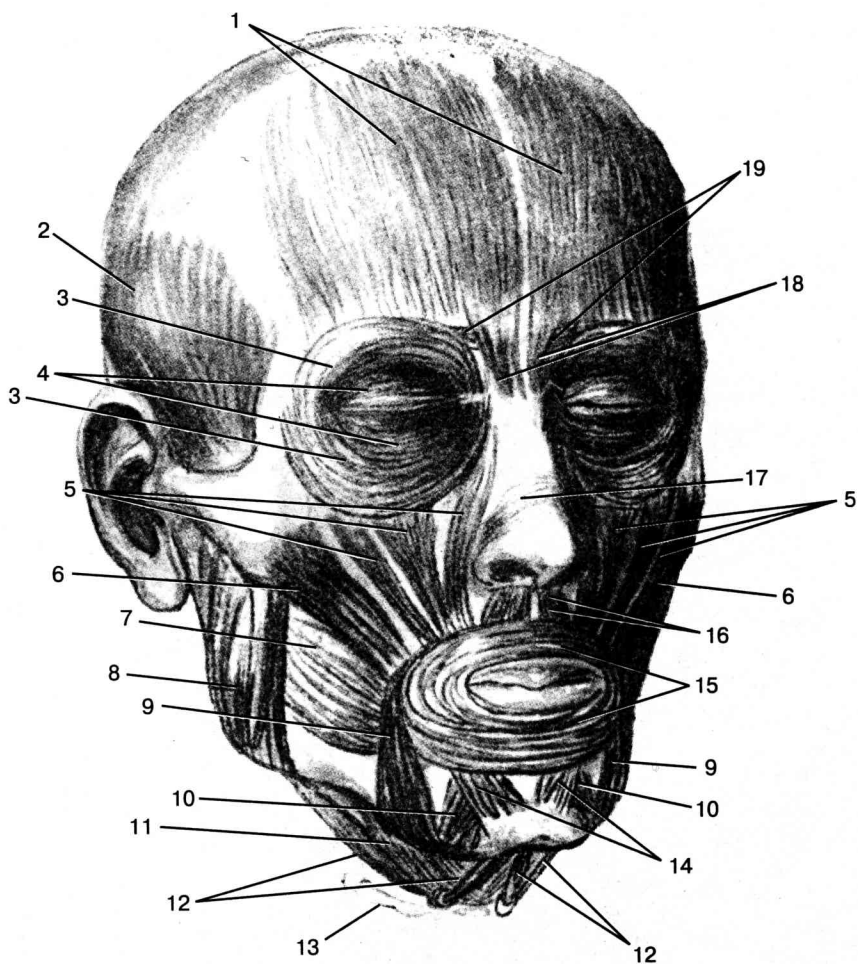


Рис. 6. Анатомическое строение мышц головы:

- 1 — мускул лба; 2 — височная мышца; 3 — круговая мышца глаза — орбитальная часть;
 4 — вековая часть; 5 — квадратная мышца, мышца верхней губы — мышца плача;
 6 — мышца смеха скуловая; 7 — щечная мышца; 8 — собственно жевательная мышца;
 9 — треугольная мышца рта — мышца презрения; 10 — квадратная мышца нижней губы —
 мышца отвращения; 11 — челюстно-подъязычная мышца; 12 — двубрюшная мышца;
 13 — подбородочная мышца; 14 — круговая мышца рта; 15 — мышца, опускающая
 перегородку носа; 16 — носовая мышца; 17 — мышца угрозы; 18 — мышца боли;
 19 — мышца головки брови

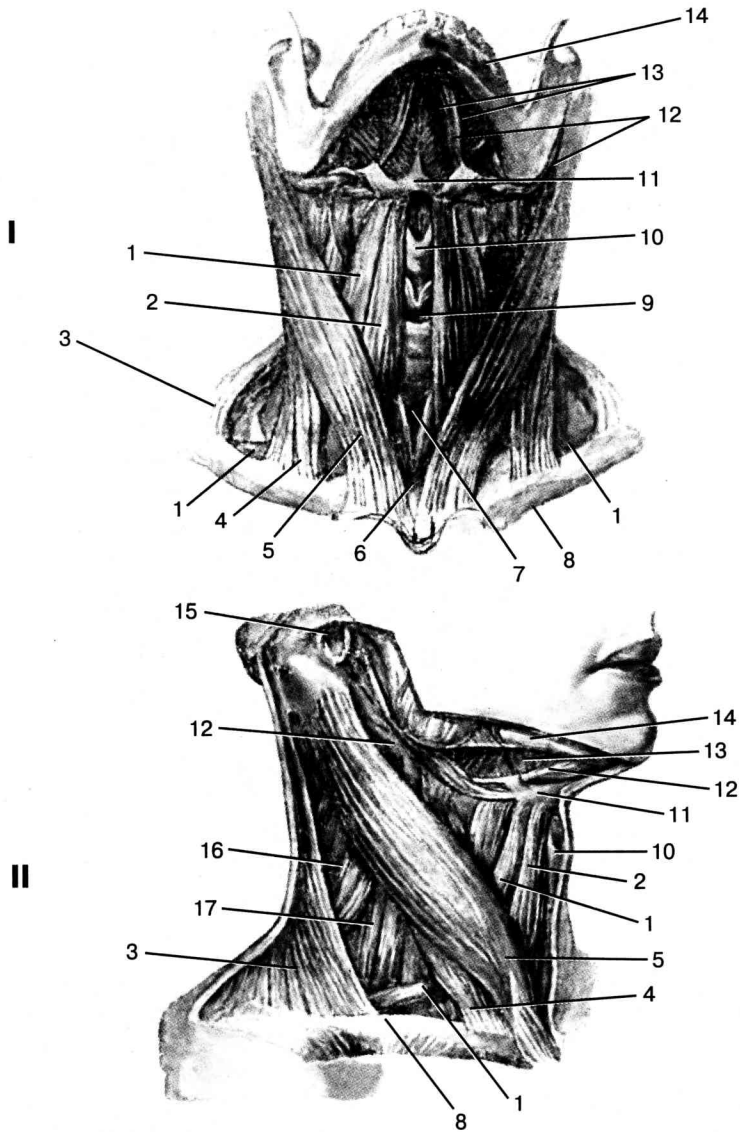


Рис. 7. Анатомическое строение мышц шеи (I — вид спереди; II — вид сбоку):
 1 — лопаточно-подъязычная мышца; 2 — грудино-подъязычная мышца; 3 — трапецевидная мышца; 4 — ключичная часть (грудино-ключично-сосцевидная мышца); 5 — ее груднинная часть; 6 — яремная впадина; 7 — щитовидная железа; 8 — ключица; 9 — трахея; 10 — гортань; 11 — подъязычная кость; 12 — двубрюшная мышца; 13 — челюстно-подъязычная мышца; 14 — нижняя челюсть; 15 — ушное отверстие; 16 — мышца-подниматель лопатки; 17 — лестничные мышцы

Мышцы головы расположены в основном в лицевой части и определяют форму лица.

Лучше всего строение *мышц шеи* видно, когда голова при небольшом повороте несколько закинута назад.

Высота шеи зависит от возраста, пола человека и его индивидуальных особенностей. В основном длинная шея бывает при низком плечевом поясе, слабом развитии мускулатуры, при покатых плечах. Короткая шея наблюдается при высоком расположении плеч.

Строение *ушной раковины* представлено на рис. 8.

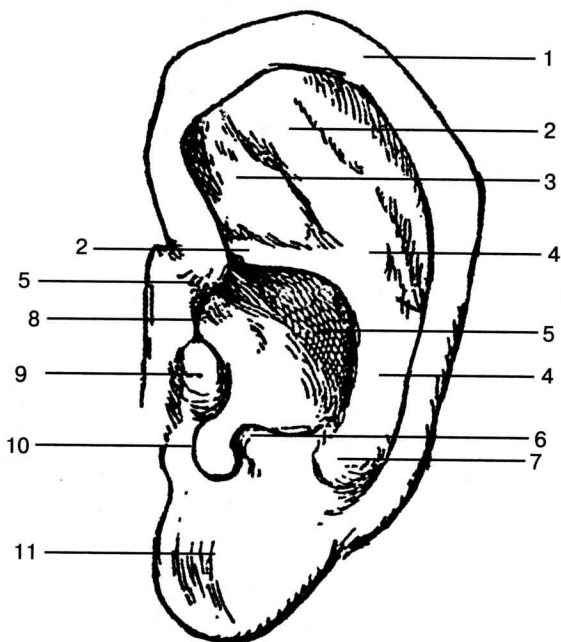


Рис. 8. Строение ушной раковины:

1 — завиток; 2 — противозавиток; 3 — треугольная ямка; 4 — ножка завитка; 5 — полость ушной раковины; 6 — противозозелок; 7 — конец противозавитка; 8 — верхняя вырезка; 9 — козелок; 10 — нижняя вырезка; 11 — долька

Строение **внешнего вида глаза** показано на рис. 9.

Мышцы прикрепляются одним концом к черепу, а другим концом к коже лица. Изменения выражения лица достигаются одновременным сокращением всех мускулов лица (мышц бровей, лба, переносицы, глаз, рта, губ). При каждом своем сокращении, движении в разные стороны — мышцы собирают кожу в складки и образуют новое эмоциональное выражение лица. *Выражение лица зависит от движения мимических мышц.*

Наблюдая мимику лица людей в жизни, мы видим, что, например, поднятие бровей и верхних век соответствует выражению внимания, так как

широко раскрытые глаза лучше воспринимают заинтересовавшее вас явление.

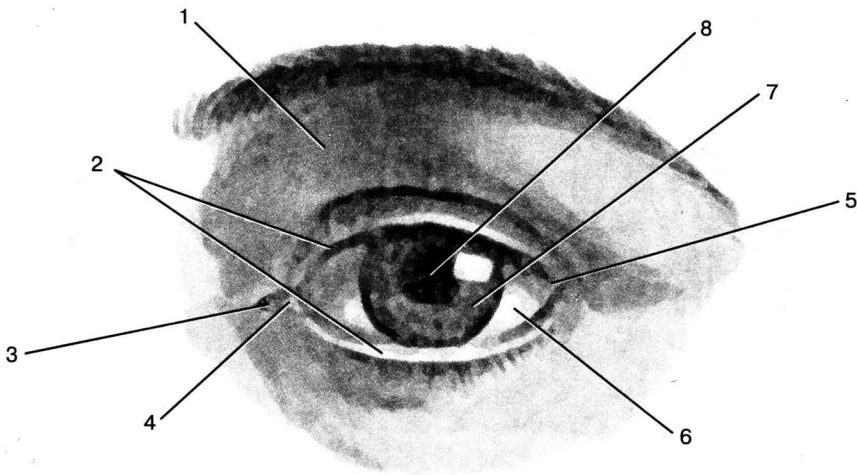


Рис. 9. Строение внешнего вида глаза:

1 — покрывающая складка верхнего века; 2 — отверстие слезного канальца; 3 — внутренний угол глаза; 4 — слезное мяско; 5 — наружный угол глаза; 6 — склера; 7 — радужная оболочка; 8 — зрачок

Наше внимание часто переходит в удивление, удивление в испуг, испуг в ужас, что передается той же, но более усиленной мимикой глаз, выражением рта.

Например, во время сближения бровей кожа между ними собирается в небольшие поперечные и вертикальные складки. Прищуренные глаза, устремленные в пространство, выражают размышление. Опущенные брови, как бы изолируют взгляд от внешнего мира, придавая лицу выражение внутренней сосредоточенности, и т. д.

Рассмотрим **схему выражения эмоций** (рис. 10).

- Выражение внимания.
- Выражение боли.
- Выражение размышления, созерцания.
- Выражение спокойного состояния.
- Выражение радости.
- Выражение обиды, печали.
- Выражение сильного горя.
- Выражение недовольства и презрения.

Схема помогает художнику расположить морщины и складки кожи лица при изображении какого-либо соответствующего эмоционального состо-

яния человека. При этом также необходимо учитывать положение глазного яблока, выражение глаз, наклон головы, поворот плечевого пояса, жесты рук.

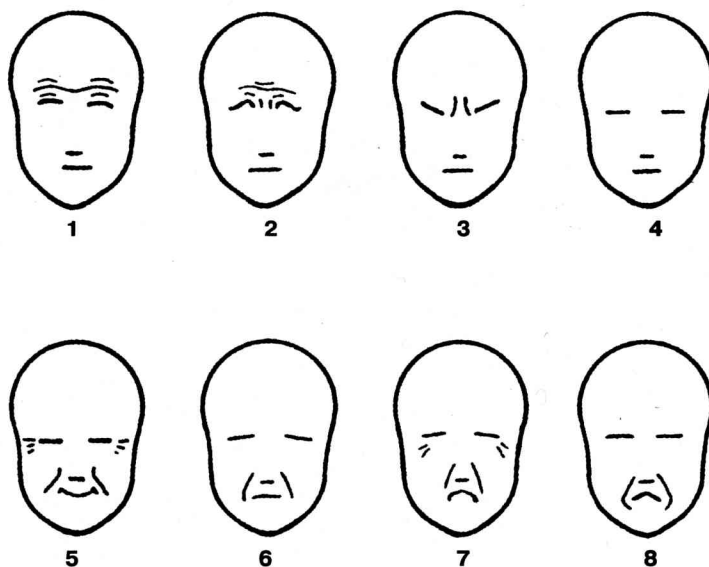


Рис. 10. Схема выражения эмоций



Глава 3

Рисунок головы с гипсовой модели

Только зная форму, вы можете свободно творить.

И. Е. Репин

§ 1. Основные методы ведения рисунка головы

Для того чтобы лучше понять строение формы головы, необходимо ознакомиться с десятью основными методами ведения рисунка, которые представляют собой разные виды рисунка и различные подходы к построению формы головы. Очень важно, что они великолепно дополняют друг друга и, таким образом, создают наиболее полное представление о конструкции данной формы.

1. *Метод схематизации формы головы.* Данный метод — это условное схематичное разложение общей сложной формы фигуры человека, формы головы и шеи на простейшие геометрические тела. В данном случае конструктивную связь между изображаемыми формами можно представить таким образом — плечевой пояс образует площадку в виде эллипса, в которую вставлена цилиндрическая форма шеи, шея поддерживает форму головы в виде куба или овала (рис. 11).
2. *Метод обрубков формы головы.* Метод основывается на определении плоскостей, мелких и крупных граней, образующих объем формы головы, анализируется характер соприкосновения их друг с другом с помощью выявленных плоскостей и строится объем формы головы на плоскости листа (рис. 12) (см. иллюстрацию на цветной вклейке А. А. Дейнеки «Автопортрет в панаме»).
3. *Метод исполнения каркаса объемной формы головы.* Известным русским художником-педагогом А. П. Сапожниковым (середина XIX в.) была создана из проволоки пространственная модель головы, пред-

ставляющая из себя схему-каркас. Проволочная модель устанавливается рядом с натурой, что помогает начинающему художнику более точно наблюдать закономерности строения формы, смещение осей и сокращения плоскостей при поворотах и наклонах формы головы в разные стороны (рис. 13, 14).



Рис. 11. А. Дюрер. Схематический набросок фигуры

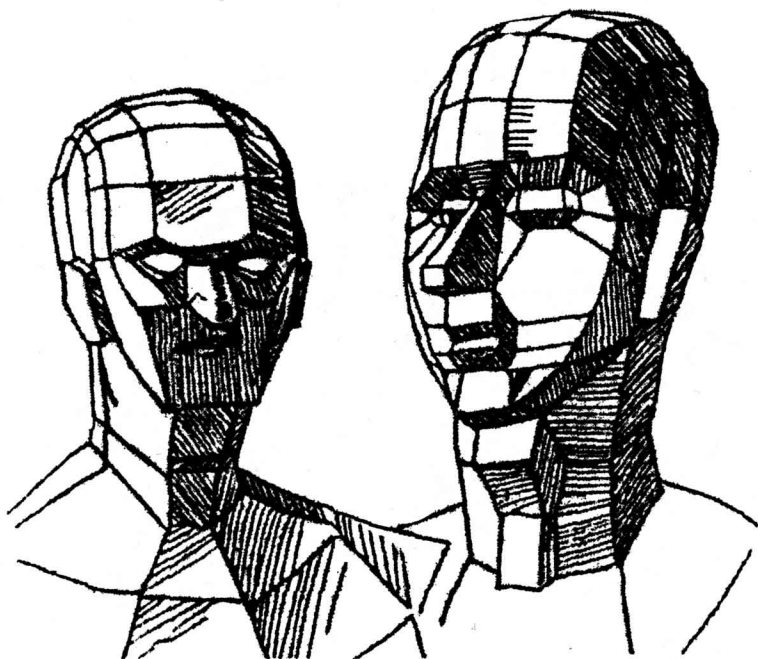


Рис. 12. А. Дюрер. Построение формы головы методом обрубовки

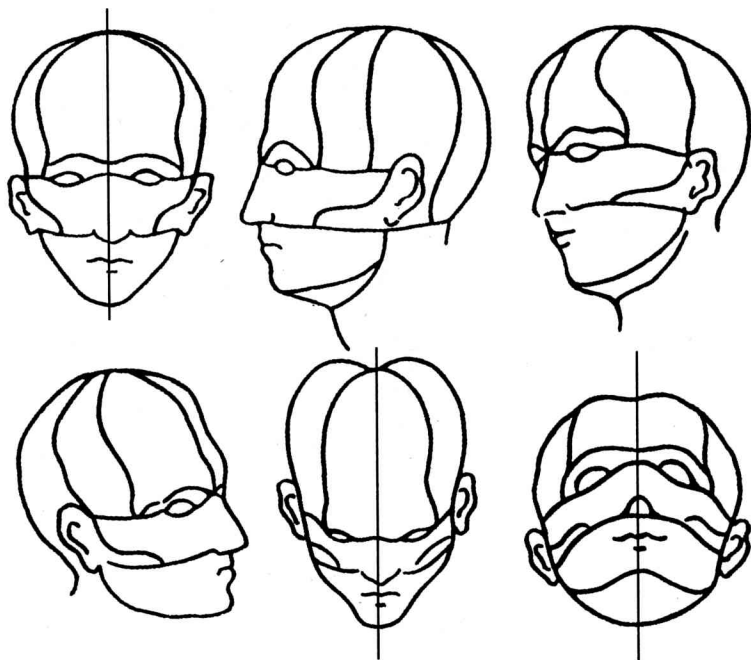


Рис. 13. А. Сапожников. Проволочная модель головы

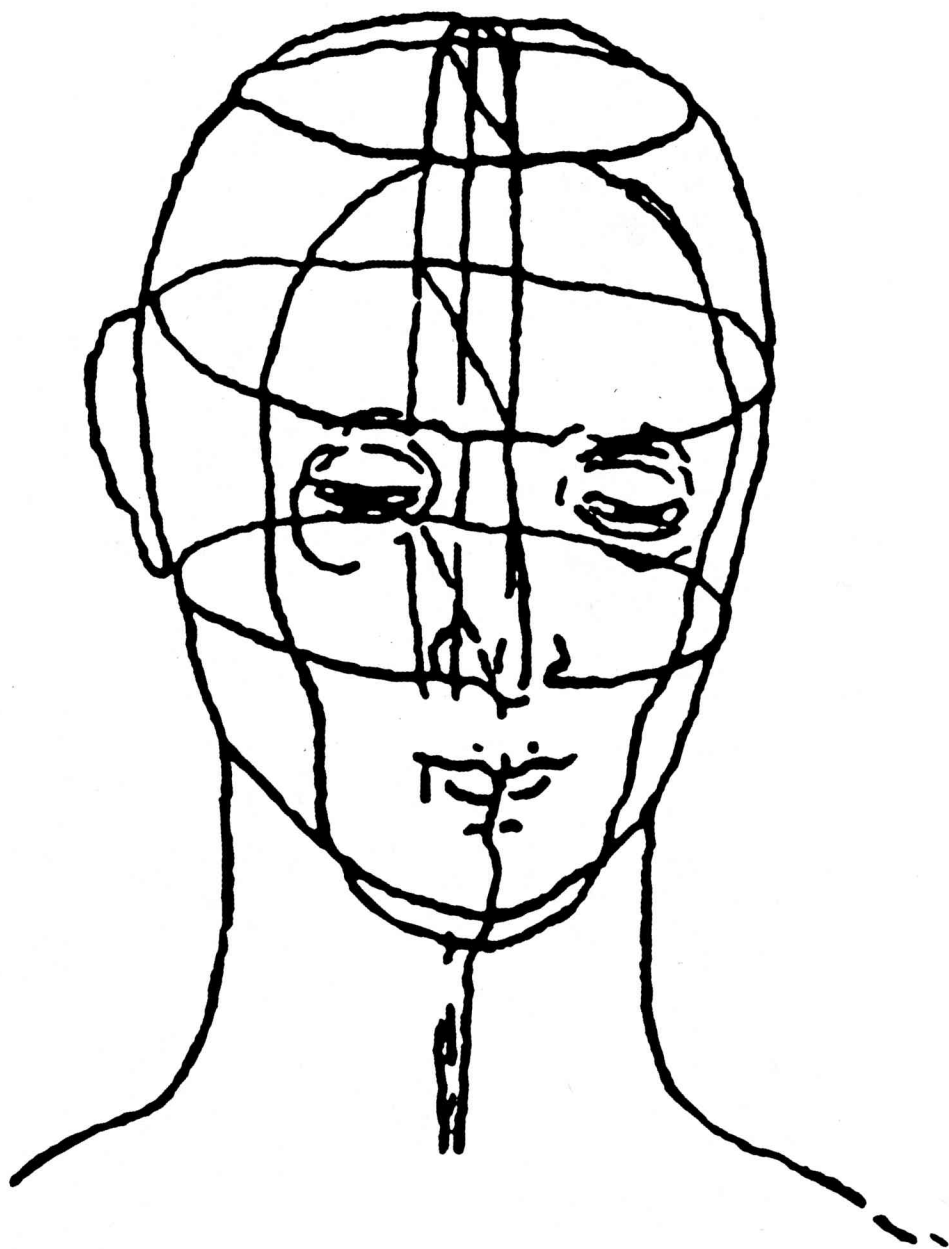


Рис. 14. А. Дюрер. Конструкция головы

4. *Метод линейно-конструктивного пространственного анализа формы изображаемой головы.* Метод основан на линейном построении перспективного расположения в пространстве объемной формы головы, с учетом схематичной передачи внутренней (скрытой от взора) костно-мышечной основы формы (см. рис. 35 — I, II этап).
5. *Метод светотеневого рисунка формы головы.* В светотеневом рисунке линии контура формы и объема головы выявляются художником путем контрастного или мягкого сопоставления света и тени, то есть освещенных и теневых пятен, с применением разных видов контура (мягкий, размытый, четкий) (см. рис. 35 — III этап; рис. 15).



Рис. 15. И. Е. Репин. Портрет О. А. Макаровой

6. *Метод ведения рисунка формы головы на основе приема сопряжения окружностей.* Метод основывается на выявлении окружностей (больших и малых), заложенных в форме головы. При построении формы головы анализируется диаметр воображаемых окружностей, вписанных в контурные линии и в ее объем. При помощи карандаша (на вытянутой руке) сравниваются диаметры этих воображаемых окружностей между собой — какой из них больше или меньше и насколько, это помогает создать более точный рисунок (рис. 16, 17).



Рис. 16. П. Рубенс. Портрет сына Николаса

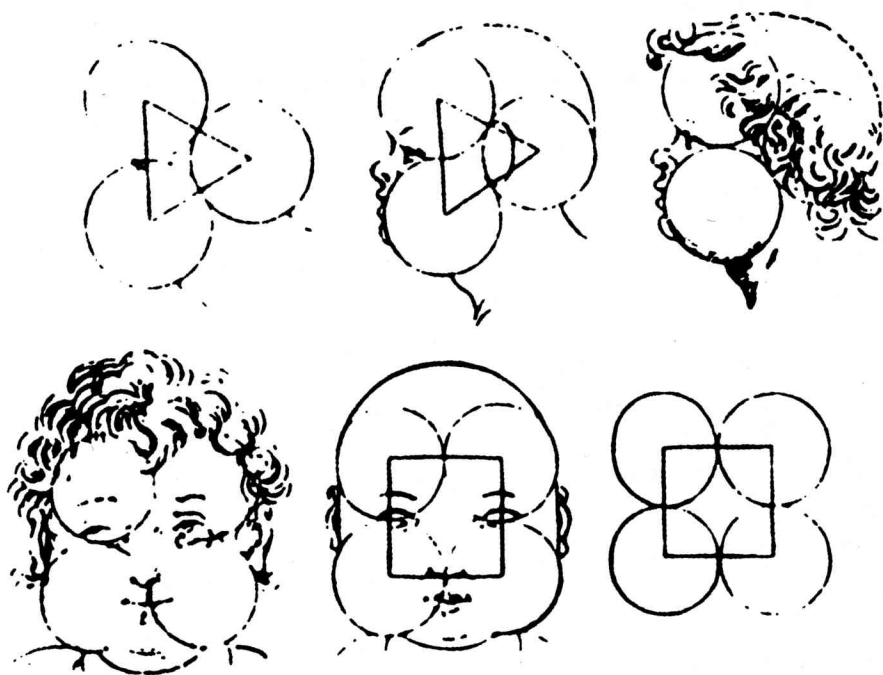


Рис. 17. П. Рубенс. Пропорции головы ребенка

7. Метод выявления овалами освещенных мест в форме головы, при ее живописно-красочном исполнении. Метод заключается в том, что рисунок объема головы (или фигуры) достигается через моделировку формы лишь пятнами света овальной формы, которые помогают установить основные массы формы головы, ее остов (подробно метод был описан в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения»).

Сначала выполняется рисунок головы. Затем красочное исполнение формы начинается с густого наложения белой краски (или пастели) на освещенные места. Пятна света обычно прорисовывают в виде округлой, овальной формы с постепенно тающими краями. Если попробовать изобразить какой-либо портретный рисунок на черной или тонированной бумаге другого цвета и наметить белой краской только формы света, то издали такой портрет покажется выполненным удовлетворительно, хотя в нем намечены лишь самые выступающие массы — ярко освещенные места. Таким способом получается общий вид формы головы (тела), ее движение, основные пространственные планы. Далее на этих планах можно подробно прорисовывать голову с большей уверенностью.

Если у края какой-либо очерченной плоскости формы вы исполните более светлое или более темное пятно, по сравнению с оттенком самой плоскости, вы тем самым сильнее подчеркнете ее уплощенность или выпуклость. Именно в этом и заключается секрет моделировки всякого объема формы (см. иллюстрацию на цветной вклейке Н. Н. Ге «Автопортрет»).

8. Метод ведения портретного рисунка контурной линией.

Контурная линия, являясь наружной чертой всякой формы предмета, описывает его силуэт, очертания.

Для исполнения портретного рисунка одной контурной линией грифель карандаша затачивается определенным способом — в виде плоской лопаточки. По-разному поворачивая карандаш, этим плоским грифелем можно проводить одновременно широкие толстые и тонкие легкие линии. Исполнение портрета данным методом является наиболее сложным, поскольку контурная линия очертаний формы должна охватывать и точно передавать:

- ❖ пропорции этого тела;
- ❖ рельеф поверхности формы.

Контурная линия прекрасно отражает внутреннюю моделировку любой формы предмета за счет того, что местами она резко утолщается (почти до сантиметра) или утончается, становясь легкой, едва заметной. Изменчивость толщины контурной линии увеличивает выпуклость формы и значительно оживляет ее. При изображении формы головы профессиональный художник все эти свойства линии обязательно учитывает, заранее продумывает, выполняя контурную линию как неразрывное целое в едином порыве движения руки, словно «на одном дыхании». Уверенное, точное и красивое изображение лишь контурной линией любого тела требует от художника глубокого и кропотливого изучения пропорций данной формы и ее линейно-конструктивного строения (рис. 18).

9. Метод ведения рисунка формы головы, основанный на приеме сравнения пропорций, освещенности, цветовой, тоновой, яркостной характеристики. Метод заключается в поминутном уточнении изображаемых деталей формы путем их сравнения с натурой не только по отдельности, но и во взаимосвязи, и согласованности их с общими пропорциями и светотенью формы головы в целом.

10. Метод образного обобщения формы головы. Данный метод основывается на исполнении формы с учетом приема «*non finito*» (от итал. — нет конца, незавершенность, недосказанность), то есть в прорисовке формы головы отсутствует особенно подробная детальная проработка. Прием «*non finito*» можно усилить за счет:

- ❖ применения мягкого и размытого контура очертаний;
- ❖ создания изменчивости формы контура.



Рис. 18. Л. А. Бруни. Женский портрет

Данный прием предполагает не доводить изображение до мелочного копирования, перенасыщения подробностями, нужно уметь остановиться во-

время и сохранить образное, поэтическое отношение к изображаемому, ибо очень легко перешагнуть предел «образного» и превратить свою живопись в мертвую фотографию (подробное описание приема было изложено в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве») (см. иллюстрации на цветной вклейке: Н. Н. Ге «Автопортрет»; К. Е. Маковский «Портрет княгини З. Н. Юсуповой»).

§ 2. Пропорции гипсовых слепков частей лица

После изучения черепа, мышц головы и плечевого пояса, согласно учебным программам художественной школы, училища, института, дальнейшее изучение форм и пропорций лица происходит на основе исполнения рисунка гипсовых слепков основных частей лица человека. Это гипсовые слепки фрагментов лица:

- нижней лобной части, носа и внутренних уголков глаз;
- уха или глаза;
- губ и подбородка и т. п.

Каждый такой гипсовый слепок основных частей головы имеет увеличенный размер до 60 × 40 см (рис. 19, 20).

Гипсовые слепки основных частей лица человека — обязательный предмет в мастерской художника-портретиста. Слепки имеют обобщенные правильные пропорции и выполняют роль эталона в творческой работе над каким-либо портретом. Начинающему художнику-портретисту их можно приобрести в художественном салоне или заказать их исполнение в скульптурных мастерских.



Выполняя многочисленные рисунки с гипсовых слепков основных частей лица, учащийся должен:

- ознакомиться со всем количеством основных плоскостей и граней каждой части лица;
- постараться выучить на память количество основных плоскостей каждой части лица;
- понять месторасположение каждой плоскости;
- найти угол наклона этой плоскости;
- понять характер соединения (четкое, мягкое, размытое), стыковки данной плоскости с соседними плоскостями и мелкими гранями;
- определить, какие плоскости лица занимают первый (ближний) план, какие грани уходят на второй и дальний план;
- определить и запомнить, какие и сколько опорных точек формы лица находятся на каждой проведенной вертикальной вспо-

могательной линии, на каждой горизонтальной вспомогательной линии, на диагональных вспомогательных линиях;

- определить, какие грани лица чаще всего имеют самую глубокую тень.

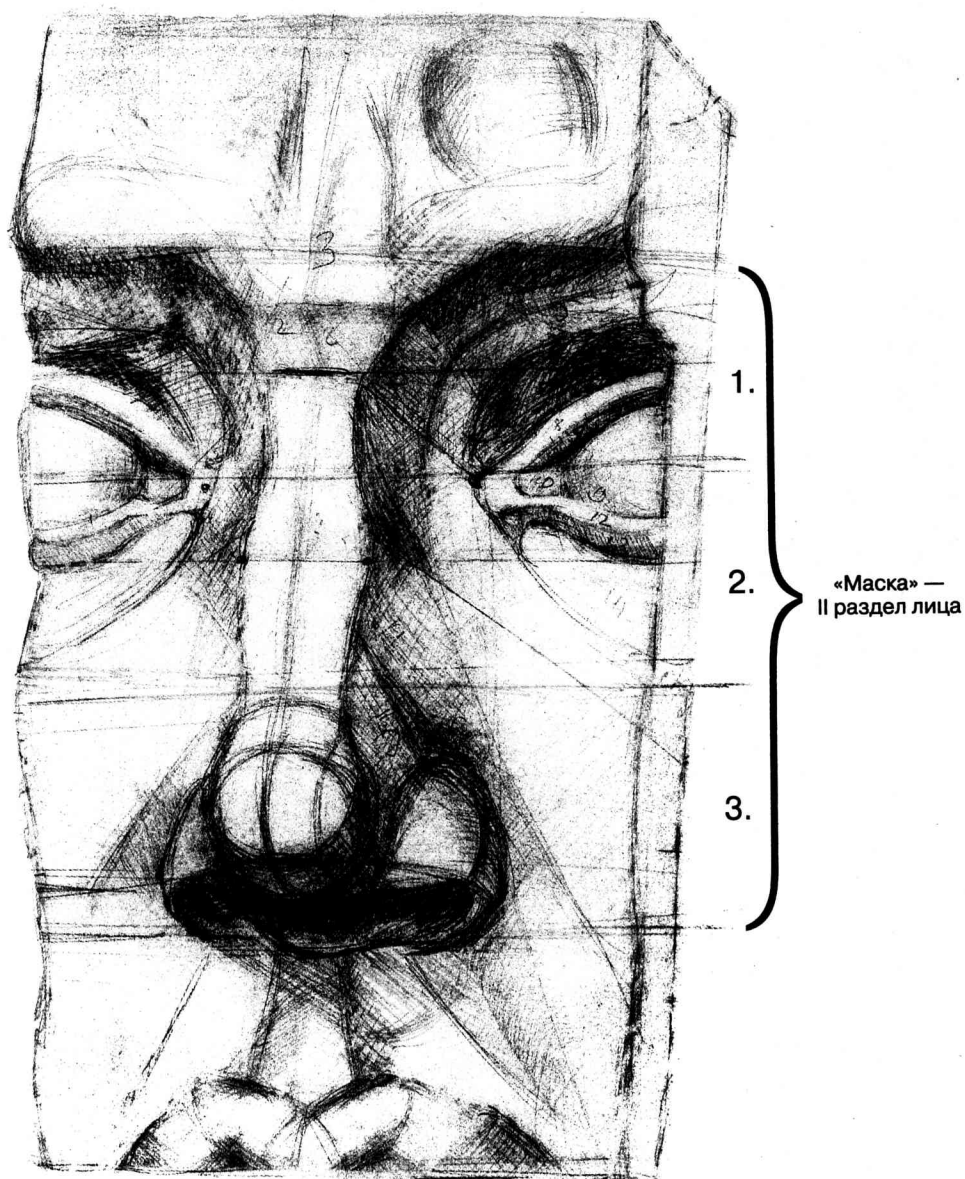


Рис. 19. Гипсовый слепок формы носа

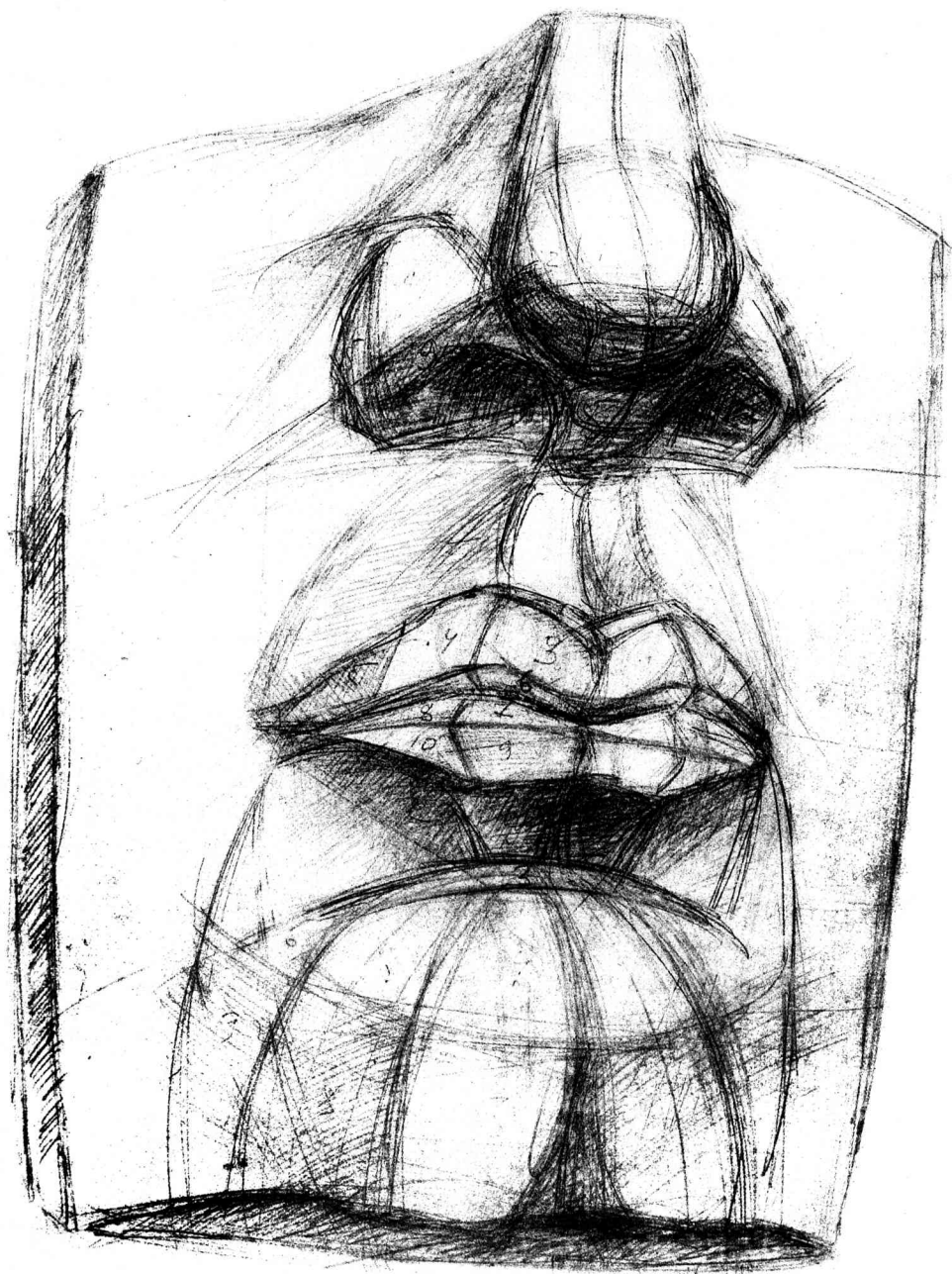


Рис. 20. Гипсовый слепок формы губ

Гипсовые слепки частей лица — это значительно увеличенные фрагменты головы известной скульптуры Микеланджело «Давид».

Данная скульптура, а также греческие, римские скульптуры (например, «Зевс», «Аполлон» и т. д.), созданные талантливыми скульпторами, представляют собой готовую идеальную характеристику натуры. Пропорции данных скульптур, совершенные по своей красоте, являются правильными, то есть «каноном» (канон — от греч. *kanon* — означает повторяющееся правило, твердо установленное, узаконенное и принятое за образец). Данные слепки лица упрощают задачу начинающего художника-портретиста, давая ему возможность, прежде всего, научиться строить изображение главных частей лица человека.

Выученные на память канонические пропорции скульптурной головы и лица помогают художнику ориентироваться при изображении какого-либо человека. Каждый человек имеет свои неповторимые размеры, пропорции лица, которые очень часто далеки от совершенных.



Основной метод определения пропорций лица конкретного человека заключается в следующем: художник, изображая портрет конкретного человека, прослеживает отклонение размеров в его лице от пропорций скульптурного канона и определяет, на сколько и в какую сторону это отклонение направлено. Таким образом, канон служит помощью в определении пропорций лица данного человека.

Итак, рассмотрим **основные канонические пропорции гипсовых слепков частей лица** (см. рис. 19, 20).

1. *Внутренней точкой отсчета* в построении рисунка гипсовых слепков частей лица (скульптурной головы) являются:
 - ❖ линии «крестовины»;
 - ❖ переносица, расположенная в центре формы головы, делит голову на равные половины (нижнюю и верхнюю).
2. *Расстояние между глазами* в среднем соответствует величине одного глаза.
3. *Ширина основания носа (с ноздрями)* по канону равна расстоянию между глаз, при любом положении головы, поэтому при определении ширины крыльев носа проводят вертикальные вспомогательные линии от внутренних углов глаз.
4. *Высота уха* равна длине носа, то есть среднему разделу лица «маска».
5. *Разрез рта* бывает шире крыльев носа, то есть основания носа.

По древнегреческим канонам красоты для лицевой части головы существует ее пропорциональное деление.

1. Раздел лица — *лобный* начинается от линии волосяного покрова и заканчивается надбровными дугами. Он делится на две части по горизонтали:

- ❖ верхняя часть — лобные бугры;
 - ❖ нижняя часть — выступы надбровий.
2. Раздел лица — «маска» начинается от надбровных дуг и заканчивается основанием носа (см. рис. 4). Этот раздел дополнительно делится на три равные части по горизонтали:
- ❖ верхняя часть носа (это расстояние от надбровных дуг до линии разреза глаз, переносицы, т. е. включает в себе лишь верхнюю половину глазного яблока);
 - ❖ средняя часть носа (заключает в себе твердую костную часть носа);
 - ❖ нижняя часть носа (заключает в себе мягкий хрящевой подвижный кончик носа с ноздрями). Если встречается горбатый нос, то в обязательном порядке через вершину горбинки носа проводится дополнительная вспомогательная горизонтальная линия, она покажет, насколько низко или высоко находится горбинка по отношению к скулам, глазам и другим опорным точкам лица.
3. Раздел лица — *нижняя часть* начинается от основания носа и заканчивается подбородком. Этот раздел делится на три равные части. Разрез губ и есть линия между первой и второй частью (см. рис. 4). И расстояние от конца подбородка до разреза рта всегда делится на две равные части.
4. Разделы лица — *лобный*, «маска», *нижняя часть* согласно канону равны между собой.

Существующая обобщенная схема плоскостей головы была создана еще в эпоху Возрождения известным немецким художником А. Дюрером (1471–1528). На протяжении многих столетий художниками данная схема постепенно разрабатывалась более подробно, то есть усвершенствовалась, усложнялась, что значительно облегчало обучение портретному искусству в целом и, конечно же, помогало достичь портретного сходства с моделью (см. рис. 12). И в наши дни с помощью метода обрубков определяются основные плоскости формы головы (см. рис. 19, 20).

Рассмотрим **плоскости гипсовых слепков частей лица**.

1. *Плоскость лба делится на две основные части*: верхняя часть — лобные бугры; нижняя часть — выступы надбровий.

Нижняя часть лба состоит из пяти плоскостей:

- ❖ средней (фронтальной) треугольной формы;
- ❖ двух боковых, соседних с ней;
- ❖ двух височных плоскостей, идущих от боковых.

Данные плоскости часто заключают в себе несколько мелких граней (см. рис. 35, см. иллюстрацию на цветной вклейке В. И. Сурикова «Портрет доктора А. Д. Езерского»).

2. *Форма носа* образуется четырьмя основными плоскостями:

- ❖ передней;
- ❖ двумя боковыми;
- ❖ нижней, где расположены ноздри, часто они весьма разнообразны по форме (округлые, тупые, острые и т. д.)

Каждая ноздря имеет не меньше трех граней. Кончик носа имеет до шести граней в зависимости от формы. Каждая боковая плоскость носа имеет до шести граней (см. рис. 19).

Известный итальянский художник Леонардо да Винчи, классифицируя формы носа, разделял их на «три вида»: прямые, вогнутые (курносые) и выпуклые (горбоносые) (рис. 21).

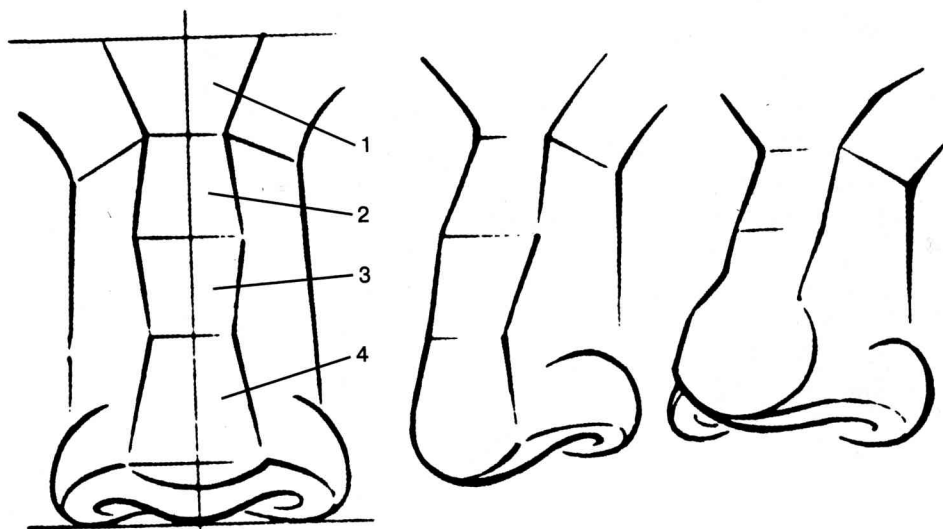


Рис. 21. Леонардо да Винчи. Формы носа

3. *Форма каждой скулы* лица состоит из пяти плоскостей. Схематично скула представляет собой верхушку усеченной пирамиды, четыре стороны которой снижаются:

- ❖ по боковому направлению скуловой дуги;
- ❖ по нижнему краю глазничных впадин;
- ❖ по направлению к верхней челюсти;
- ❖ по направлению жевательной мышцы, прикрепляющейся к углу нижней челюсти.

Скуловые выступы-выпуклости играют большую роль в первоначальной прорисовке при отграничении поверхностей лица от его боковых сторон.

4. Форма *глаза* шарообразна и погружена в глазницу. Внешне форма глаза воспринимается как полушарие. Следует помнить:
- ❖ внутренний угол глаза (тот, что расположен ближе к носу) имеет углубление, называемое «слезное мяско»;
 - ❖ от верхнего века глаза до брови имеется две плоскости — более темная и более светлая;
 - ❖ веки имеют толщину — это плоскость от влажной поверхности глаза до линии ресниц;
 - ❖ верхние веки у наружных углов немного длиннее нижних, и при этом они выдвигаются чуть вперед, что хорошо видно при профильном повороте лица (рис. 22).
5. *Верхняя челюсть* — это расстояние от основания носа до губ, имеет три основные плоскости по вертикали: среднюю и две боковые (наклонные). Средняя плоскость бывает либо ровной, либо имеет форму «желобка» из двух граней.
6. *Губы* — верхняя и нижняя. Прежде всего каждая из них делится на две основные плоскости по горизонтали. Помимо этого *верхняя губа* в зависимости от формы может иметь до двенадцати плоскостей. *Нижняя губа* также в зависимости от формы может иметь до восьми плоскостей. Кроме этого, под нижней губой имеется три основные плоскости по вертикали: средняя и две боковые (наклонные) (см. рис. 20).
7. *Форма подбородка* делится на три плоскости по горизонтали: грань, скрытая под губами, грань, выдвинутая вперед (она часто освещена) и грань, скошенная вниз. Кроме этого имеется три основные плоскости по вертикали: средняя и две боковые (наклонные).



Помните, именно точное знание схемы плоскостей лица и применение вспомогательных линий позволяют передать объем формы головы, достичь портретного сходства в изображении.

Рисунки гипсовых слепков частей лица модели исполняются в различных ракурсах.

В рисунке все плоскости головы, лица, плечевого пояса должны быть исполнены ясными конкретными *линиями*, точно выражающими форму. В изображении необходимо соблюдать пространственные планы. На переднем плане, согласно законам воздушной перспективы, фрагмент формы головы исполняется линией яркой, толстой, а на удаляющихся планах линия, описывающая формы, будет более светлой, тонкой. Линии, выражающие объем формы, не должны выглядеть как толстая жесткая проволока, делающие любую форму плоской — это недопустимо. При изображении портрета следует различать в модели разные виды контуров (мягкий, раз-

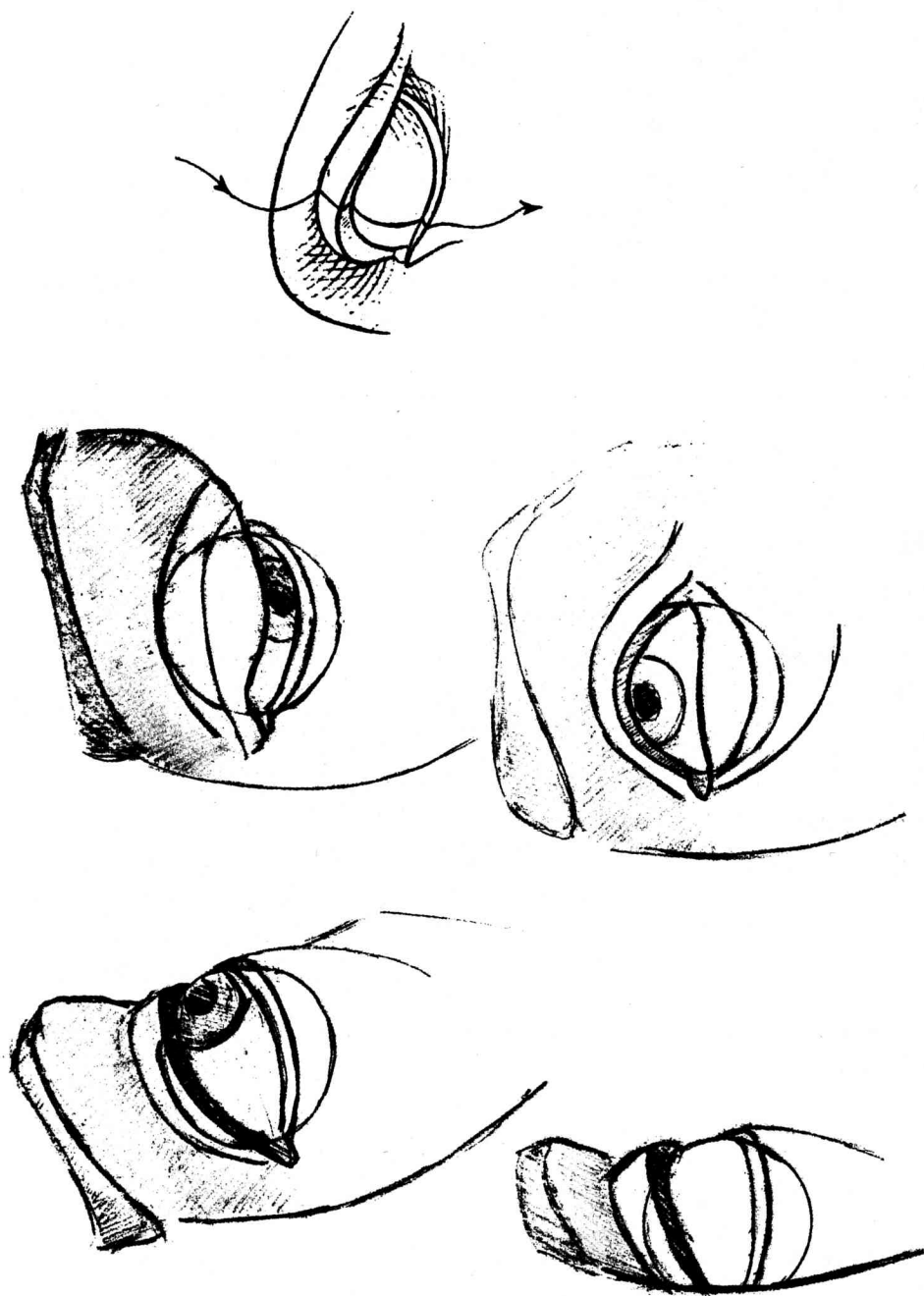


Рис. 22. Плоскости формы глаза (Н. Н. Ростовцев)

мытый, четкий), образующиеся при стыковке, сочетании плоскостей, и прорисовывать их в рисунке портрета.



Необходимо в натуре и в своем рисунке всегда внимательно прослеживать характер касания каждого самого малого отрезка линии очертания наружного края головы с фоном.

Сочетание границ формы головы модели и фона (почти на каждом сантиметре) меняется. Например, либо цветовые, тоновые, яркостные оттенки фона и очертаний головы резко контрастны и образуют четкий контур, либо оттенки фона и края головы значительно сближены, либо их оттенки сливаются и создают размытый контур.

Далее следует найденные сочетания точно передать в своем рисунке (или картине). В противном случае выполнение контура формы головы одной сплошной толстой линией приведет к потере объема изображаемой головы.

Рисую гипсовые слепки частей лица, всегда необходимо выдерживать небольшое расстояние от изображаемого предмета до рисующего, так как близкое расстояние способствует объемному, детальному восприятию изображаемого, облегчая его подробное изучение.

Работу над рисунком слепков (головы) необходимо начинать с определения самых больших ее величин. Для того чтобы не ошибиться в пропорциях, используются вспомогательные линии.

Важно в рисунке соблюсти *единство в изображении парных форм* (глазничных впадин, скул, лобных бугров, губ, ноздрей), их следует рисовать одновременно, рассматривая, например, верхние и нижние края глазничных впадин и скул как единую форму арки. По словам известного русского педагога П. П. Чистякова, «вязка форм» заключается в систематическом, «постепенном» объединении отдельных форм в одно органическое целое.

§ 3. Последовательность построения рисунка головы с гипсовой модели

Рисование голов с гипсовых моделей является прекрасной подготовкой к рисованию живой природы. Моделями, как правило, являются произведения греческой или римской скульптуры, например «Дорифор», «Зевс», «Гомер», «Аполлон», скульптурный портрет Сенеки и т. д. (рис. 23).

Начинающему художнику-портретисту эти скульптуры можно приобрести в художественном салоне, в скульптурных мастерских.

Неподвижность и ясно выраженная светотень гипсового бюста облегчают решение задач, стоящих перед начинающим художником.

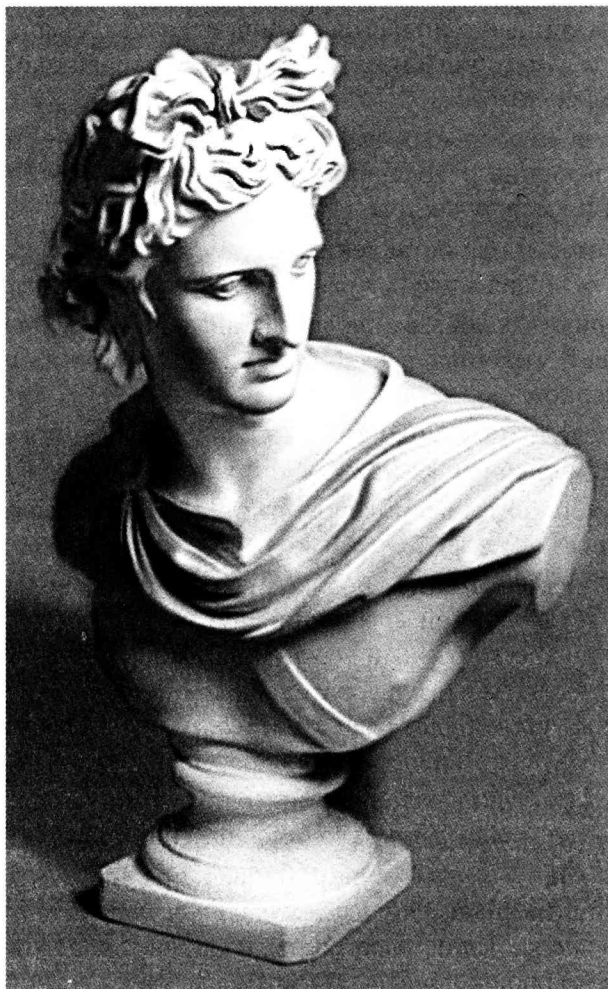


Рис. 23. Гипсовый слепок бюста Аполлона Бельведерского

Процесс изображения головы состоит из нескольких основных этапов.

Первый этап — постановка модели

1. Прежде всего, надо позаботиться о *постановке модели и ее освещении*:

- ❖ образующие голову плоскости, грани и общий характер ее объема лучше всего выявляет искусственный источник света, освещающий голову сверху под углом 45° , поскольку прямой свет несколько уплощает форму;
- ❖ при отсутствии искусственного света модель можно приблизить к окну, затемнив его нижнюю часть, и таким образом получить верхний свет;

- ❖ слишком темные тени на голове модели следует смягчать, поместив вблизи белую бумагу или драпировку, которая даст необходимые светлые рефлексy;
 - ❖ не следует предельным зачернением теней добиваться настоящей силы освещения отдельных частей, а нужно брать лишь условные отношения между светом и тенью;
 - ❖ в зависимости от поставленных задач источник света можно перемещать, освещая модель с различных сторон и расстояний;
 - ❖ освещенность головы от первого плана к дальним планам постепенно слабеет, утрачивает свою силу и контрастность светлых и темных оттенков;
 - ❖ при определенных поворотах головы боковые поверхности лица значительно сокращаются в глубину, выделяя переднюю его часть;
 - ❖ часто глубокой тенью подчеркиваются формы глазниц, губ и основания носа.
2. Фон для гипсовой головы необходимо брать темнее освещенных ее частей и светлее частей, находящихся в тени. Для ярко освещенной головы лучше всего ровный серый фон, около ее светлых поверхностей он будет казаться и, следовательно, прописываться темнее, а у темных мест натуры — будет высветляться. Этот оптический закон играет большую роль при изображении формы в пространстве.
 3. Для первых рисунков голову принято помещать на такой высоте, чтобы *уровень глаз рисующего* находился на линии глаз модели.
 4. Не следует садиться ни слишком близко, ни слишком далеко от модели. Наилучшим является *расстояние, равное тройной величине модели по вертикали*. Такое расстояние позволяет следить за общим построением и хорошо видеть детали.
 5. Рисунок головы по законам композиции должен быть немного смещен от центра либо вправо, либо влево.
 6. *Нахождение центра листа* бумаги (холста) осуществляется либо через проведение срединных линий холста по горизонтали и по вертикали, либо через проведение диагоналей из углов данной формы листа. Точка пересечения срединных или диагональных линий и будет центром холста, на который не должен приходиться ни один предмет вашей композиции, дабы он (предмет) не выглядел будто «расстрелянным» в центре картины.
 7. Начинающему художнику необходимо знать *схему расположения основных осей фигуры человека*, которые определяют положение тела в пространстве, его общее движение (то есть пластику), поворот (рис. 24).

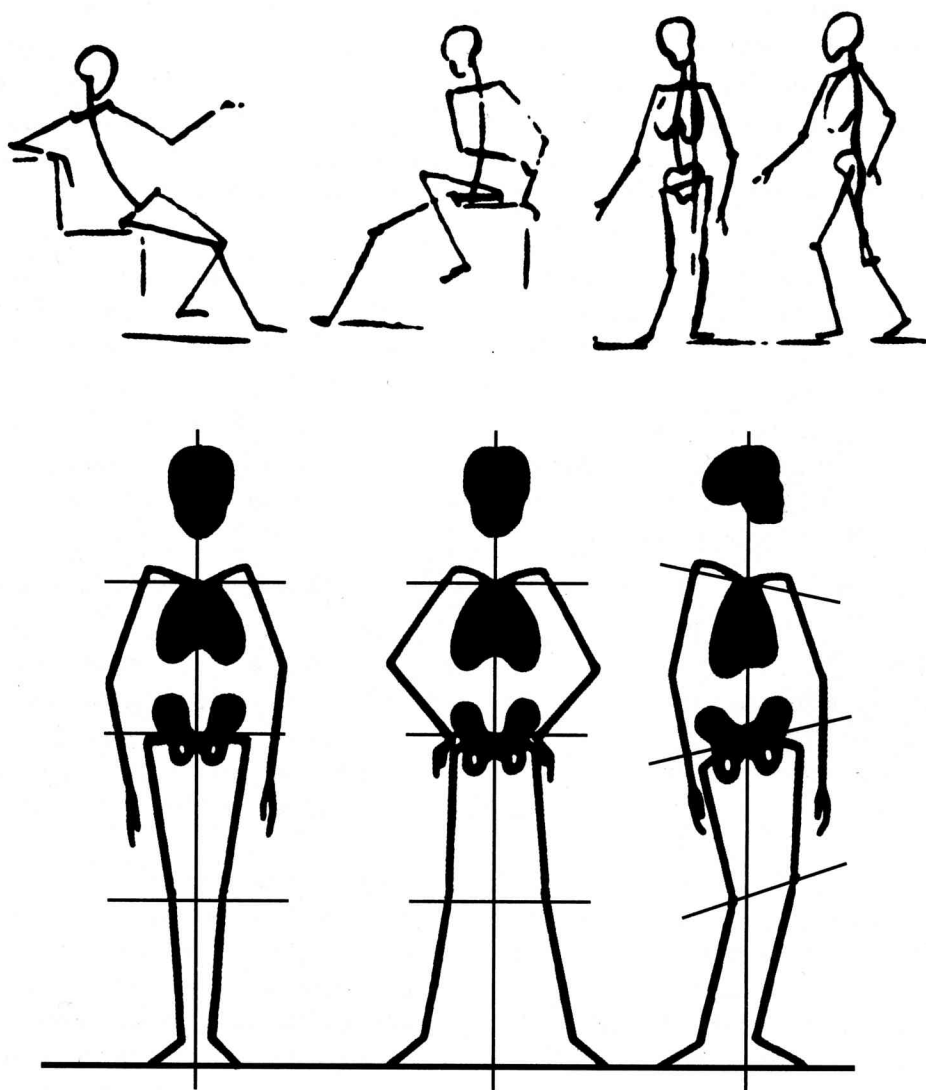


Рис. 24. Схема расположения осей фигуры человека

8. Прорисовку портрета на бумаге необходимо исполнять *легким касанием карандаша*. Ибо резкие черные линии, которыми по неопытности пользуются начинающие художники, уплощают всякое изображение, мешают видеть ошибки и, тем более, исправлять их.
9. Злоупотребление *резинкой разрушает поверхность бумаги*, делая ее почти непригодной для дальнейшей работы.

10. Нажим карандаша и яркость его тона должны увеличиваться лишь при прорисовке участков первого плана формы или глубоких теней только на первом плане композиции рисунка (картины).
11. Выбрав точку зрения на натуру, следует определить и прочертить художественную линию горизонта (данная тема была уже подробно изложена на страницах книги В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения»).
12. Далее намечается обобщенный размер рисунка головы и шеи (немного меньше натуры), для этого следует определить отношение ее общей максимальной высоты к общей ширине. Этого намеченного масштаба формы головы следует придерживаться в течение всей работы.
13. Рисуя с натуры голову, необходимо мысленно представлять ее в виде стичечного коробка, точнее, куба, что облегчает перспективное построение формы головы, осуществляемое согласно перспективному сокращению формы куба.

Второй этап — определение положения головы в рисунке с помощью пяти опорных точек

Приступая к рисунку гипсовой головы (или головы живого человека), следует помнить, что она не имеет тех внешних точек опоры, при помощи которых обычно строятся предметы, непосредственно расположенные на плоскости (например, это стул, стоящий на полу, ваза на столе, они рисуются от нижнего основания, то есть от внешних точек опоры на плоскости).

Голова, изображаемая в пространстве, не соприкасается ни с какой поверхностью. Строение человека таково, что голова, шея и плечевой пояс очень подвижны. Разнообразные сложные повороты, наклоны головы и шеи человека воплощены в живописных и в скульптурных произведениях.

Движения головы и шеи всегда совершаются совместно, во взаимосвязи, что и создает определенные трудности в изображении портрета. Поэтому форма головы имеет особый прием построения, где *используются собственные внутренние точки опоры*. Эти опорные точки дают возможность построить изображение головы в любом ее положении.

Первоочередной задачей начинающего портретиста является необходимость научиться передавать в рисунке **общее направление движения головы, шеи по отношению к плечевому поясу**.

Для этого прежде всего следует изучить, каким образом *череп соединяется с шейными позвонками и плечевым поясом тела* (рис. 25).

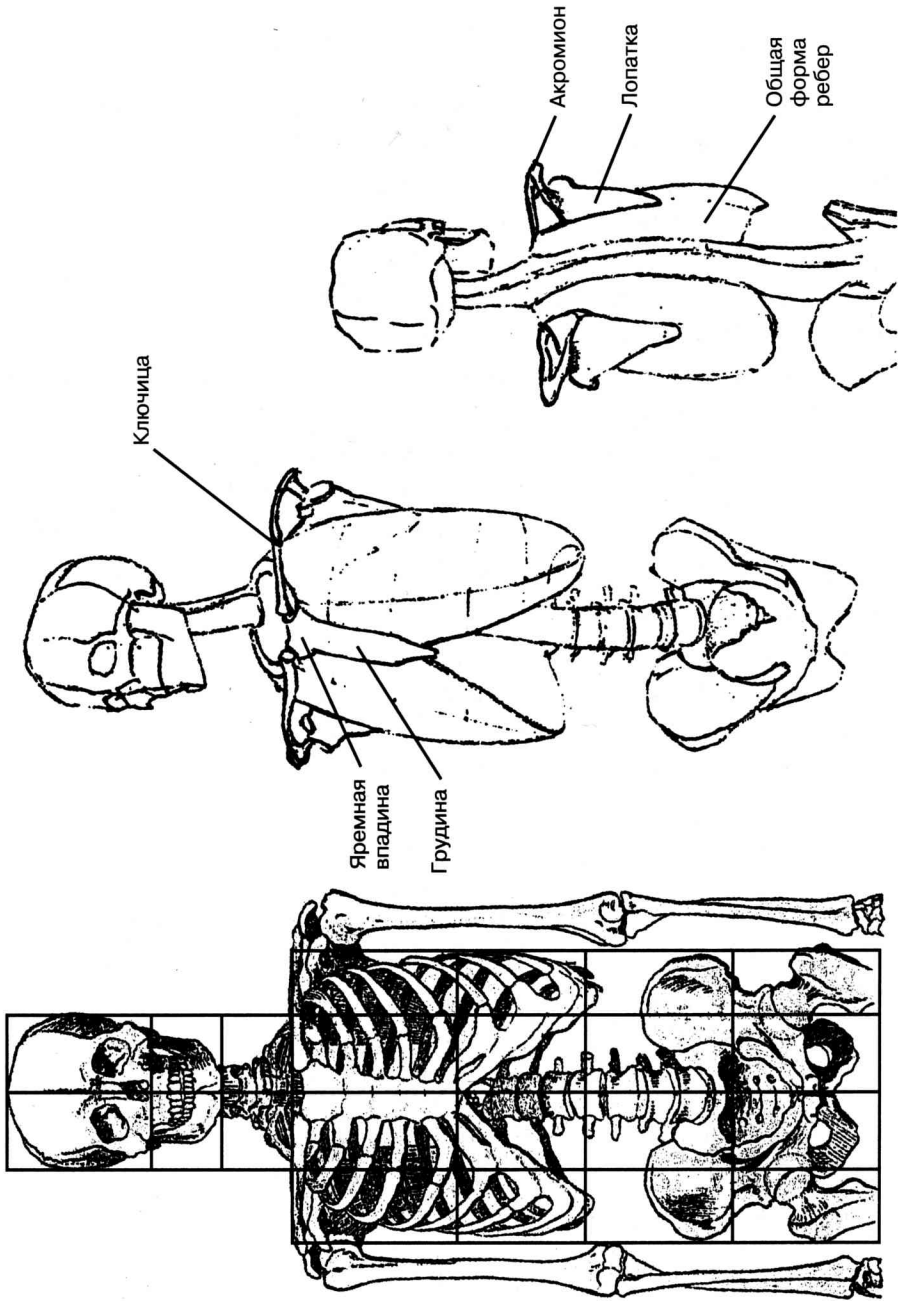


Рис. 25. Общий вид скелета

1. Проследите на рисунке, как к грудиने прикрепляются ключицы, с которыми соединены верхние конечности.
Место, где соединяются ключицы и грудина, называется *яремная впадина*.
2. Следует отметить, что ребра в своем общем виде напоминают «бочонок» — сзади ребра скреплены позвонками, а спереди — грудиной.
3. Со стороны спины на ребрах лежат лопатки. При различных движениях рук положение лопаток и ключиц меняется.
4. Лопатки и ключицы сходятся, входя в образование плечевых суставов, в целом они схематично образуют *эллипс плечевого пояса* (рис. 26). Данный эллипс показывает длину и ширину верхней площадки плечей.
5. Самые верхние ребра схематично представляют *круг* и определяют ширину шеи, в образном смысле, это «воротник».
6. Форма головы в обобщенном виде может напоминать собой либо *яйцо* (овоидную форму), либо *шар* или форму *груши*.
7. Форма шеи в обобщенном схематичном виде представляет *цилиндр*.
8. *Круг* верхних ребер и *эллипс* всего плечевого пояса спереди сходятся в яремной впадине, а сзади соединяются в позвоночнике.



Помните, что конструктивную связь между изображаемыми формами можно схематично представить следующим образом: *эллипс* плечевого пояса образует площадку, на которую поставлена *цилиндрическая форма* шеи, поддерживающая *овоидную* форму головы.



Для определения поворота или наклона, то есть *общего направления движения головы, шеи по отношению к наброску всей массы плечевого пояса*, художник рассматривает модель и намечает в рисунке пять основных точек, определяющих положение головы модели (рис. 27).

Итак, рассмотрим прием «**пяти точек**».

- Первая точка — здесь намечается *яремная впадина*, основа построения всего рисунка портрета, она располагается между ключицами. Из этой точки проводится главная линия всего рисунка портрета — это *основная вспомогательная строго вертикальная линия*. Далее определяются *точки лица* гипсовой или живой модели, *совпадающие с этой линией*, и на ней откладываются расстояния этих точек от яремной впадины.
- Вторая точка — это *положение подбородка*, которое определяется относительно яремной впадины и основной вертика-

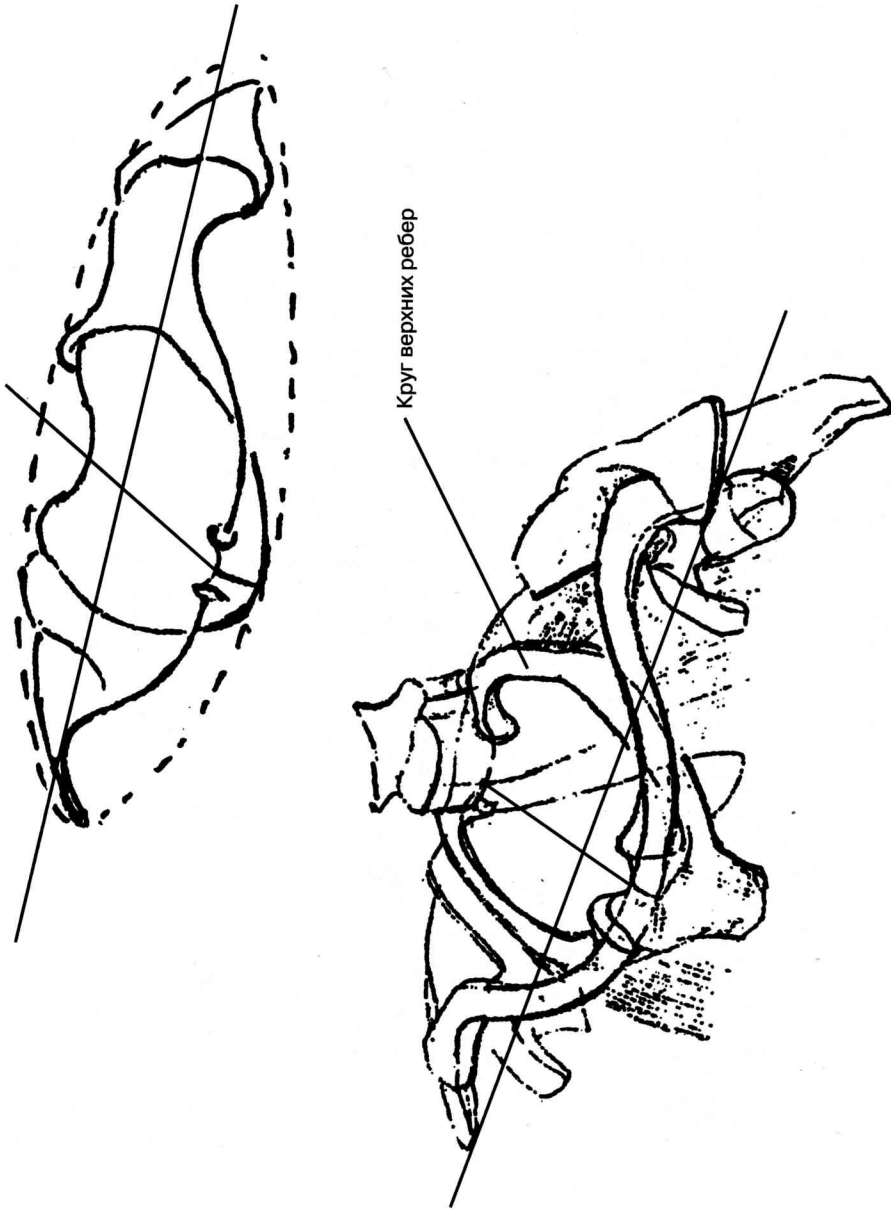


Рис. 26. Общий вид плечевого пояса

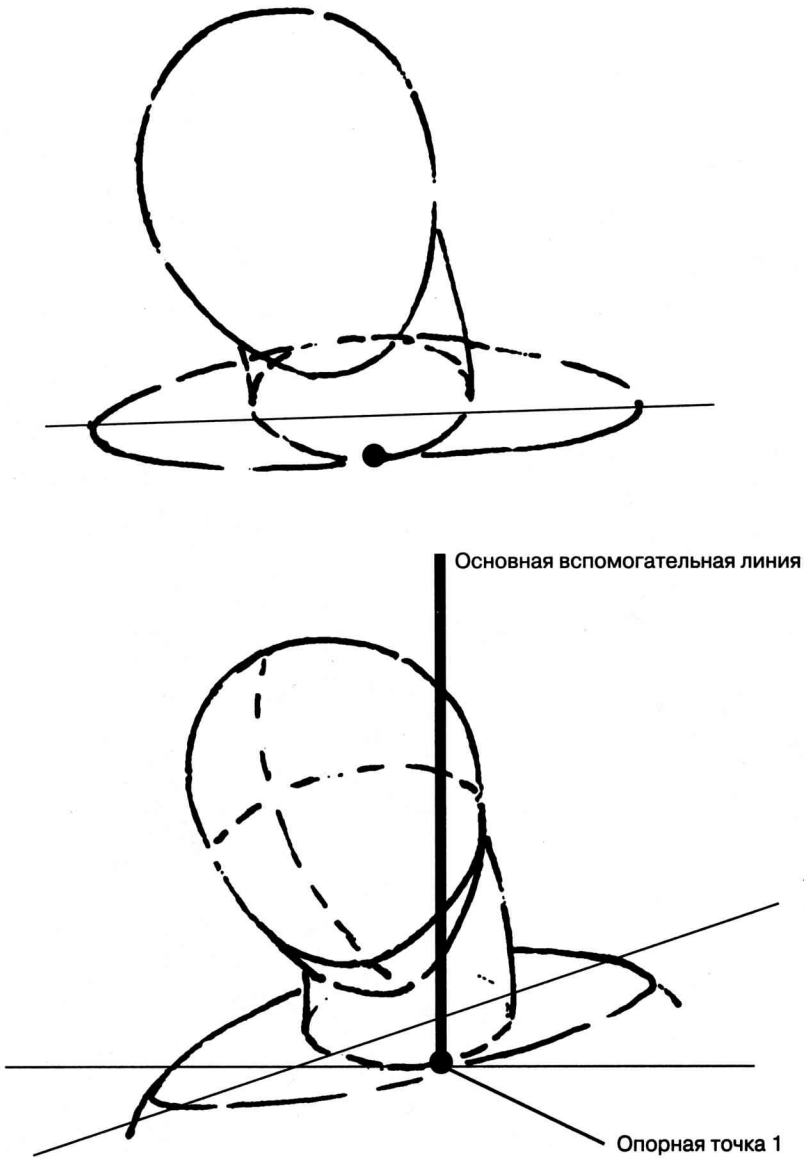


Рис. 27. В. В. Визер. Схема определения положения головы в рисунке при помощи пяти опорных точек (начало)

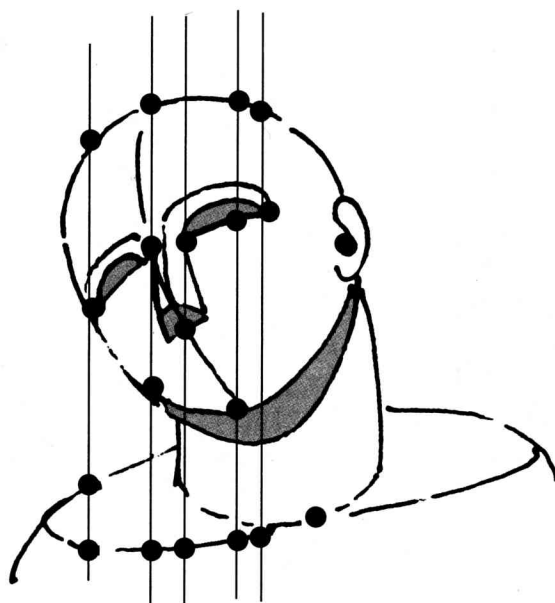
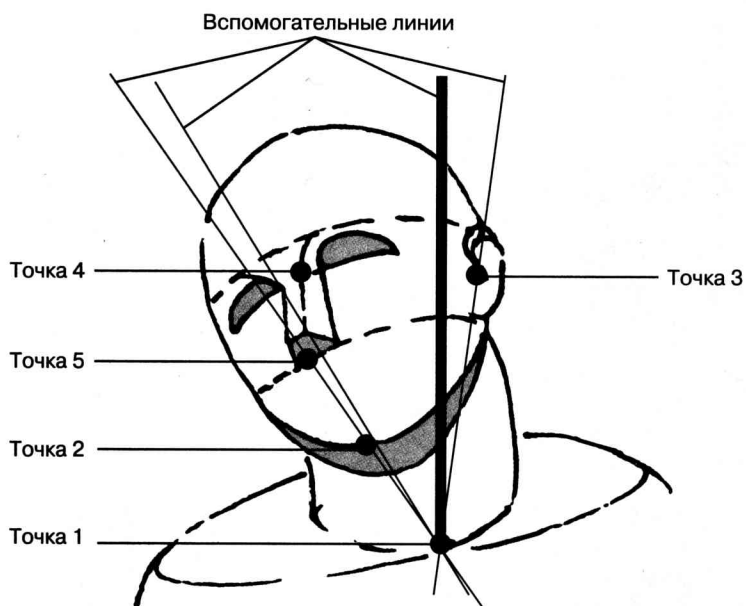


Рис. 27. В. В. Визер. Схема определения положения головы в рисунке при помощи пяти опорных точек (продолжение)

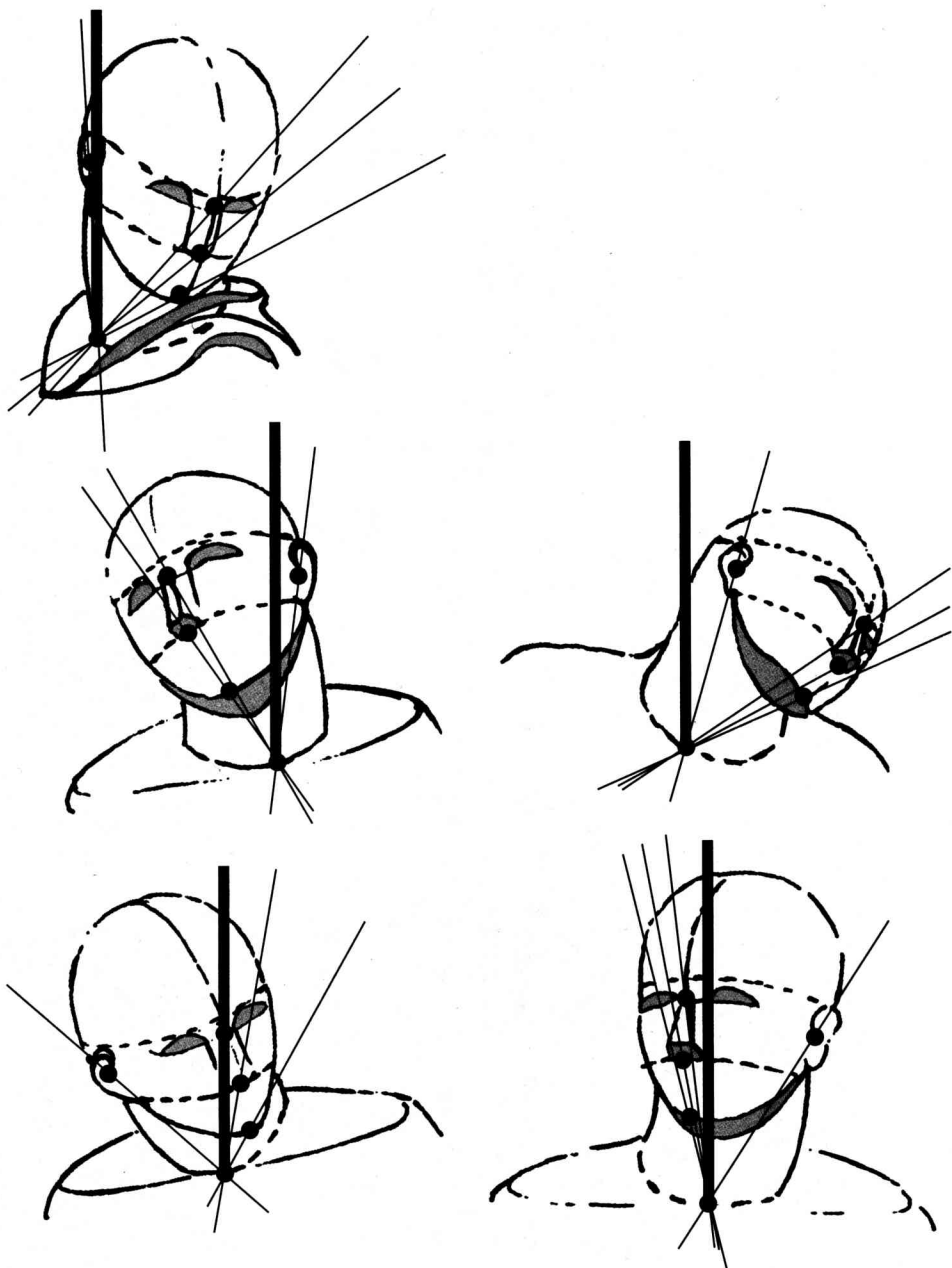


Рис. 27. В. В. Визер. Схема определения положения головы в рисунке при помощи пяти опорных точек (окончание)

ли (анализируется его удаленность от вертикали и от яремной впадины, то есть насколько он высоко поднят или низко опущен, отклонен в сторону от этих точек). Для более точного определения положения точки подбородка необходимо через точку подбородка и точку яремной впадины провести дополнительную вспомогательную линию и это направление вспомогательной линии перенести себе в рисунок. При этом уточняется угол наклона этой линии относительно основной вертикали.

- Третья точка — здесь определяется *положение уха* относительно яремной впадины и основной вертикали и его удаленность от них. Положение уха часто подсказывает сама натура — это направление грудино-ключично-сосцевидной мышцы, тянущейся от яремной впадины к уху, то есть можно проследить угол наклона этой мышцы относительно основной вертикали, проведенной из яремной впадины.
- Четвертая точка — определяет положение *переносицы* относительно основной вертикали и яремной впадины, ее удаленность от них. Для этого необходимо через точку переносицы и точку яремной впадины провести дополнительную вспомогательную линию. Это направление вспомогательной линии следует перенести в свой рисунок. Необходимо уточнить угол наклона этой линии относительно основной вертикали. Переносица является внутренней точкой опоры — точкой отсчета, по отношению к которой определяются месторасположение глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа и ширина его основания, положение надбровных дуг и всех остальных частей лица и формы головы в целом.
- Пятая точка — определяет положение *основания носа* относительно основной вертикали и яремной впадины и его удаленность от них. Через точку основания носа и точку яремной впадины следует провести дополнительную вспомогательную линию и определить угол наклона этой линии относительно основной вертикали. Это направление вспомогательной линии следует перенести в свой рисунок.

Взаимное положение ключевых точек формы головы, шеи и плечевого пояса устанавливается с помощью вспомогательных линий в рисунке и приёма воображаемой вспомогательной линии.

Третий этап — определение «крестовины» лица

1. Определив основные пять точек формы головы, наметив общую форму, следует не нарушать общие пропорции изображаемой головы.

2. Затем при построении головы начинающему художнику необходимо *провести множество вертикальных вспомогательных линий*, которые помогут определить, какие точки лица, плоскости формы головы и точки плечевого пояса приходятся на одну вертикальную вспомогательную линию, и отобразить в рисунке (например, вертикальную вспомогательную линию можно провести через точки уха и плеча, или через внутренние и внешние уголки глаз и плечевой пояс, через основание носа и плечевой пояс, и т. д.). Данный прием заметно повышает точность построения рисунка головы модели, уточняет ее наклон и поворот (см. рис. 26).
3. Часто положение головы модели таково, что *переносица отклонена от основной вертикали*. Следует определить степень отклонения или поворота головы и при помощи вертикальной дополнительной вспомогательной линии отметить, с какой точкой плечевого пояса совпадает переносица, и зафиксировать это в своем рисунке.
4. Далее определяется положение срединных линий головы. В рисунке проводятся вспомогательные линии, которые соединяют точки уха и переносицы, что образует *горизонтальную срединную линию* лица, а соединенные точки переносицы и подбородка образуют *вертикальную срединную линию* лица. Данные срединные линии составляют «крестовину», относительно которой ведется дальнейшее построение головы. Данная схема лежит в основе построения рисунка черепа, головы с гипсовых моделей, рисунка головы с живой модели при любом ее повороте и наклоне.
5. При *прямом положении головы в фас*, то есть повернутой лицом к зрителю, прочерченная вертикальная срединная линия лица делит его на две равные части.
6. При повороте головы вправо или влево *вертикальная срединная линия лица* примет более или менее выгнутый характер, ибо она всегда прочерчивается через середину: лба, переносицы, основания носа, подбородка. Линия при различном повороте делит голову на две неравные части. Соотношения этих частей определяют степень поворота. (рис. 28–30).
7. *Вертикальная срединная линия лица* помогает в процессе рисунка точно определять положение всех парных форм головы. Помните, что построение головы всегда ведется снизу вверх от яремной впадины.
8. Для *лучшего понимания формы головы необходимо рассмотреть ее профиль* (например, при профильном положении хорошо читается форма подбородка — либо он порожистый, либо прямой, либо скошенный или заостренный).

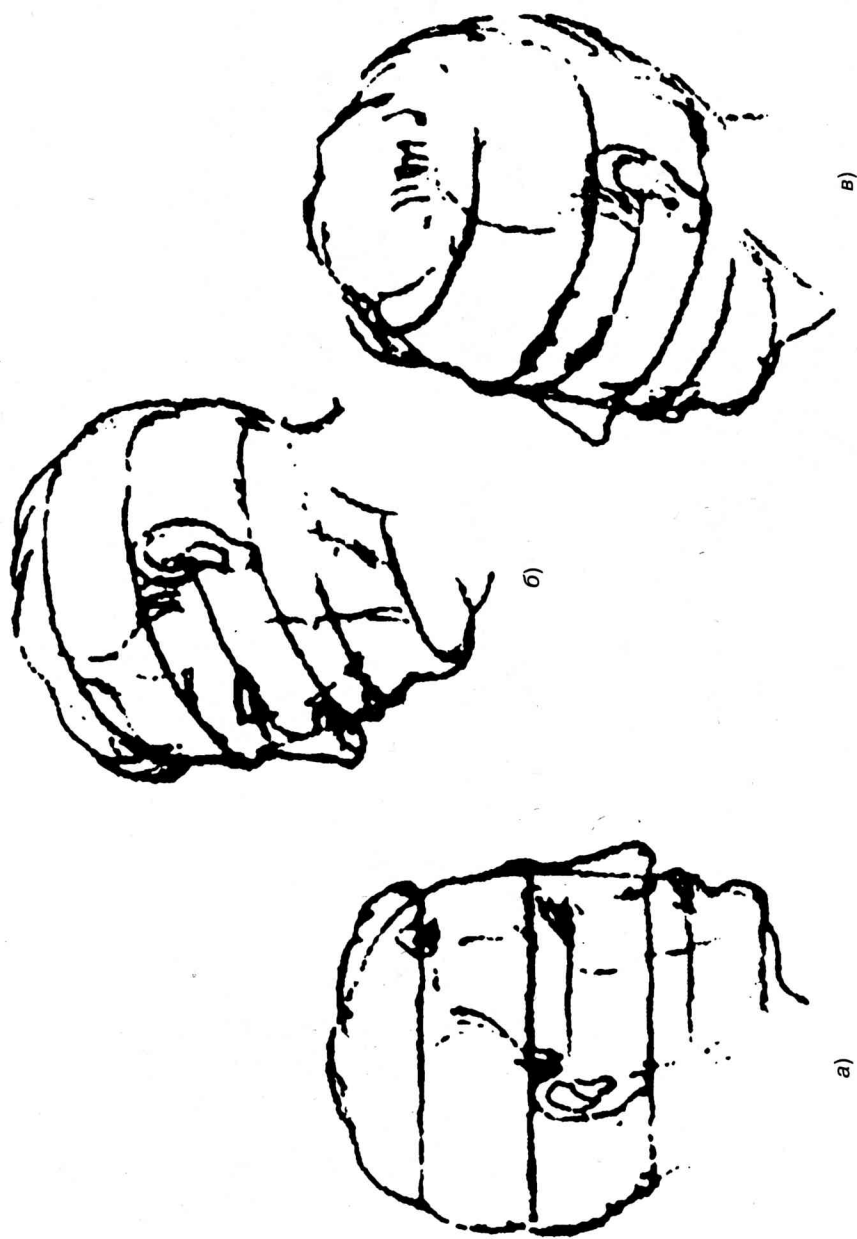


Рис. 28. Н. Н. Ростовцев. Положение головы относительно уровня глаз художника
(вид головы в профиль)

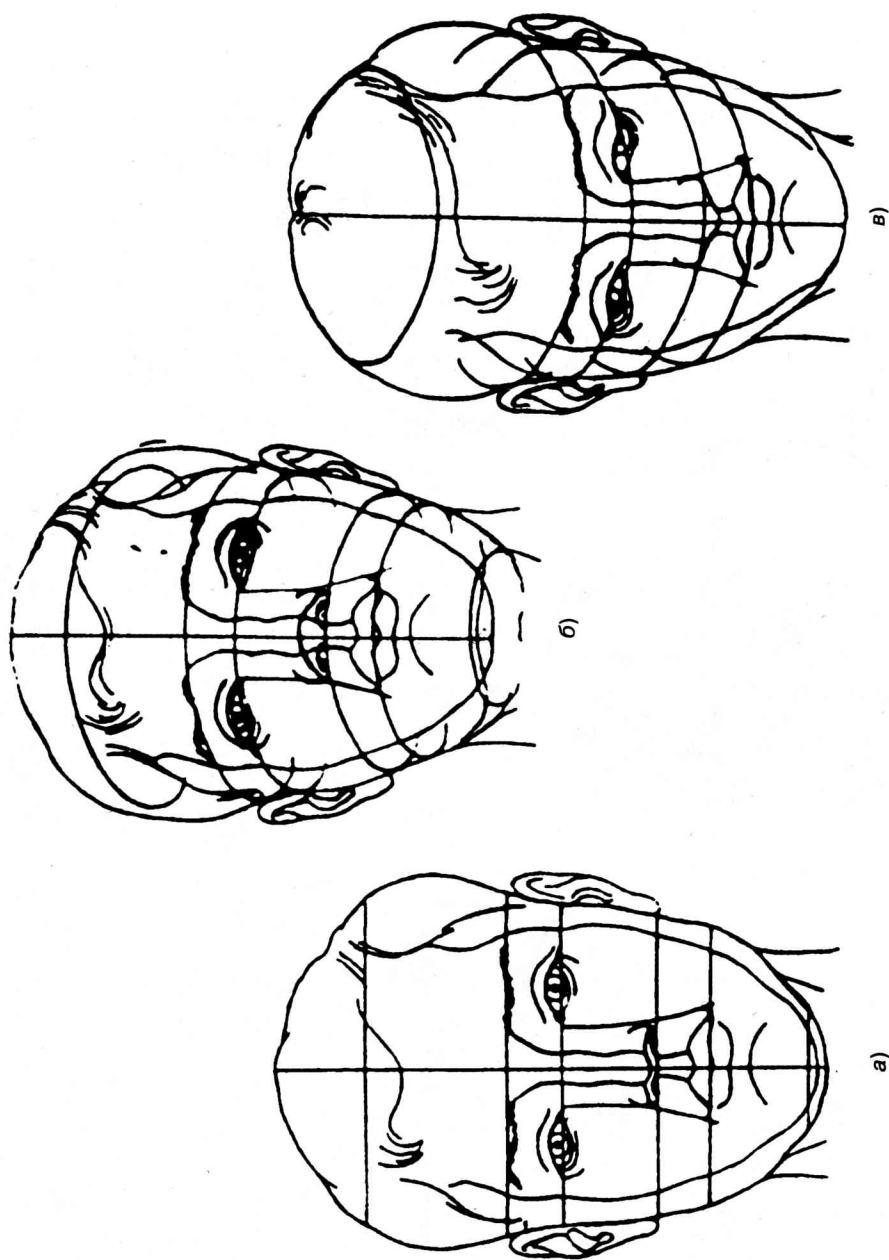


Рис. 29. Н. Н. Ростовцев. Положение головы относительно уровня глаз художника (вид головы в фас)

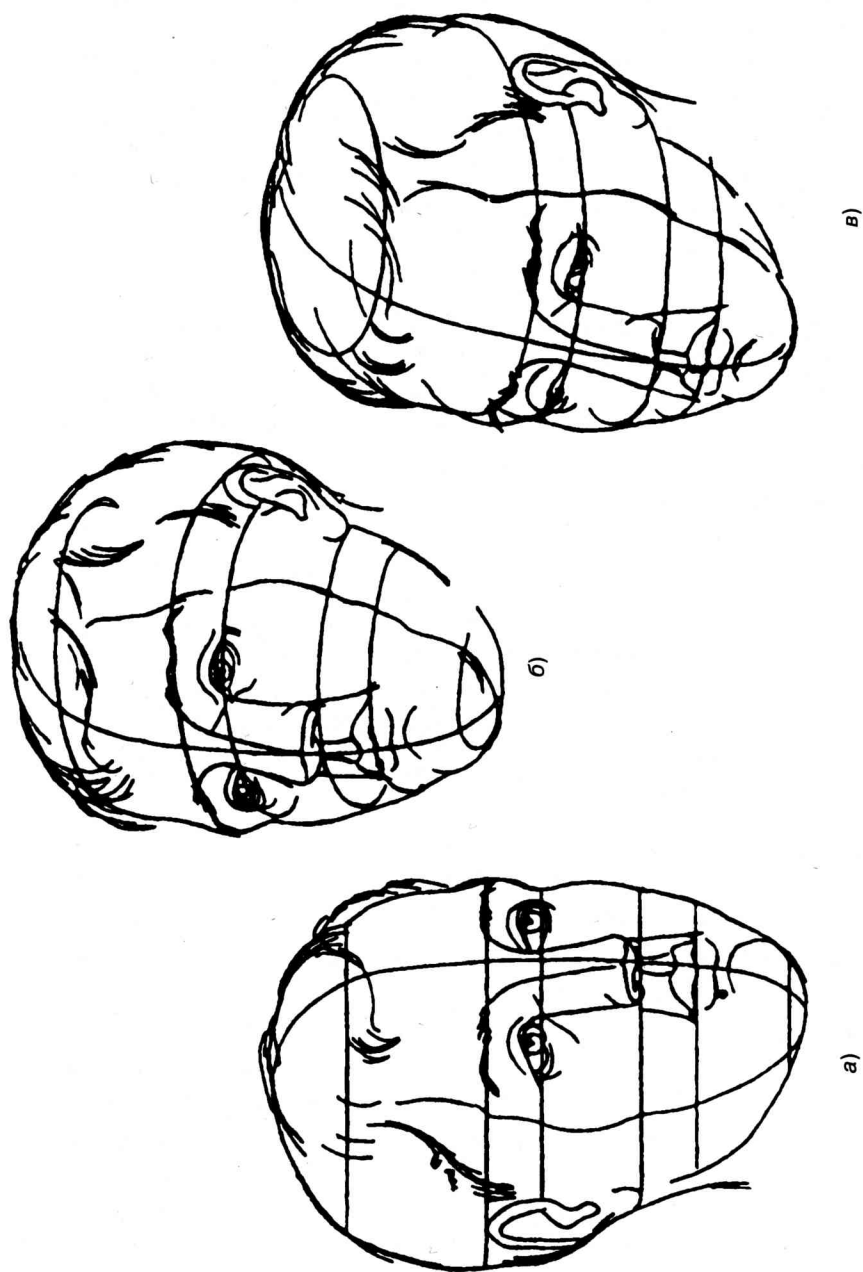


Рис. 30. Н. Н. Ростовцев. Положение головы относительно уровня глаз художника (вид головы в трехчетвертном повороте)

9. Поперечная, то есть *горизонтальная срединная линия* лица, проходящая через переносицу, середину глазничных впадин по направлению к ушным отверстиям, делит голову на две приблизительно равные части: верхнюю лобную (от теменных костей до переносицы) и нижнюю (от переносицы до подбородка). Эта линия при разном наклоне бывает прямая или выгнутая, помогает определить степень наклона головы и ее ракурс (см. рис. 28–30).
10. Необходимо внимательно проследить *линию «воротника»*, определить, насколько широко раскрываются круг основания шеи и эллипс плечевого пояса при различном наклоне, повороте тела портретируемого по отношению к зрителю.
11. Для того чтобы правильно передавать *перспективное сокращение эллипса плечевого пояса*, в нем прочерчивают срединные линии (правила изображения перспективного сокращения круга, эллипса были подробно изложены в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения»).
12. *Направление ключиц* намечается от яремной впадины. Для более точного их построения дополнительно через яремную впадину прочерчивается горизонтальная вспомогательная линия.
13. Как при рисовании куба видимые его стороны рисуются с учетом сторон, скрытых от нашего взгляда, так и при рисовании головы, находящейся в любом повороте, и особенно в профильном, необходимо чувствовать связь всех ее частей (видимых и невидимых).

Четвертый этап — перспективное сокращение формы головы

По завершении третьего этапа художнику необходимо уточнить художественную линию горизонта, направление уходящих в глубину вспомогательных и срединных линий построения головы, правильное перспективное сокращение формы головы.

1. В пластической характеристике головы большое значение имеет *нижняя челюсть*, ее форма определяет овал лица.
2. Рассмотрим *основные положения головы относительно уровня глаз художника* (см. рис. 28–30). Приведенные на рисунке схемы позволяют понять и запомнить особенности перспективного сокращения конструктивных округлых линий формы головы, смещение частей лица относительно друг друга, изгибы вертикальной срединной линии лица. На схемах видно, насколько открываются одни плоскости лица и становятся невидимыми другие, прослеживается перспективное сокращение каждой плоскости в зависимости от выбранной художником точки зрения на модель.

3. Наиболее сложным является положение головы выше уровня глаз художника в *трехчетвертном повороте*, при котором ее форма значительно изменяется (рис. 31).

На примере конструктивной схемы перспективного изображения головы можно проследить правильное перспективное построение (см. рис. 31б). Грубая ошибка начинающих художников состоит в том, что ближнюю часть лица они рисуют, словно находящейся на уровне глаз художника, а дальнюю часть лица изображают все более расширяющейся от брови до подбородка. Получается эффект обратной перспективы, от чего форма головы разваливается (см. рис. 31а). Необходимо знать, что при таком трехчетвертном повороте головы наблюдаются перспективные изменения:

- ❖ *лицевой угол*, обращенный к зрителю, всегда будет выше отдаленного (лицевой угол проходит по краю лобного бугра, височной кости, скуловой кости и т. д.);
- ❖ *глаз*, который находится ближе к зрителю, будет располагаться всегда выше, чем глаз отдаленный;
- ❖ *формы и линии надбровных дуг, разреза глаз, скул, основания носа, разреза рта* по мере удаления будут сокращаться в размере и опускаться (см. рис. 30).

4. Далее художник переходит к подробной прорисовке плоскостей головы. Форма головы ограничивается прямыми и изогнутыми поверхностями-плоскостями. *С помощью метода обрубковки определяются основные плоскости формы* (см. рис. 12). Ярким примером может служить картина художника А. А. Дейнеки «Автопортрет в панаме», портрет исполнен достаточно схематично — методом обрубковки. Здесь резко выделены основные плоскости лица и шеи, схематично проложены синезеленые тени. Условно передан цвет лица (см. иллюстрацию на цветной вклейке А. А. Дейнеки «Автопортрет в панаме»).

5. Выявляя основные плоскости, создавая объем головы в рисунке, на первых порах не следует опасаться некоторой упрощенности и резкости в их исполнении. Резкими определенными плоскостями «пролепливается» весь объем головы, показываются лицевые и боковые ее поверхности, округлые формы глаз, вставленные в глазницы.

6. В рисунке, определив и наметив соотношение *высоты и ширины лица* модели, лицевую часть головы отделяют от боковых поверхностей, покрывая их легкой штриховкой. Далее на этом общем объеме головы можно более точно определить положение и пропорции отдельных частей.

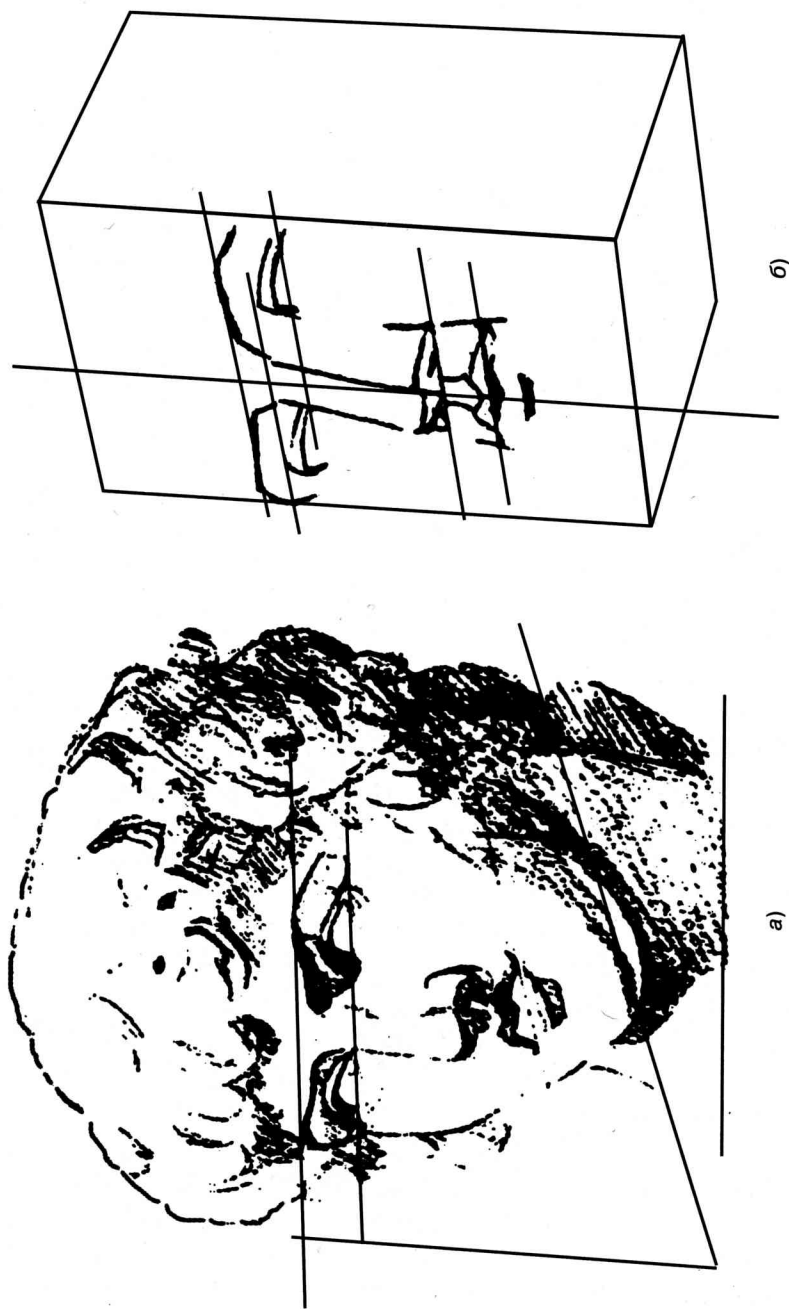


Рис. 31. Н. Н. Ростовцев. Построение изображения головы в перспективе

Пятый этап — пропорции отдельных частей

1. Когда в рисунке намечены плоскости головы *вводится легкая светотень*. При этом для освещенных мест бумага оставляется чистой и покрываются штрихом те места, где располагаются тени. Это придает рисунку объемное выражение.
2. Известно, что внутренней точкой отсчета в построении рисунка формы головы являются линии «крестовины» и переносица.
3. В рисунке *намечается относительно переносицы* расположение глаз, лба, носа, рта, подбородка. Для этого используют вспомогательные линии. При этом определяются и сравниваются размеры деталей по отношению не только друг к другу, но и ко всей форме головы. В противном случае, даже если найдены правильные пропорции отдельных частей, общая форма головы может оказаться неверной.
4. С каждой вновь вводимой деталью в портретный рисунок увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому очень важно, чтобы *первоначальные пропорции* больших форм не были нарушены. Неточности в основных пропорциях повлекут за собой бесчисленное количество ошибок, которые заставят рисовальщика переделывать рисунок заново.
5. *Рисование головы не разделяется на отдельные искусственные этапы*, переход от прорисовки крупных частей формы головы к рисованию деталей должен быть постепенным — почти незаметным.
6. *Форма глазного яблока* шарообразна и погружена в глазницу, воспринимается как полушарие, что особенно заметно при закрытых и полужакрытых глазах (см. рис. 22).
7. *Глаза имеют внутренние и внешние* (наружные) углы, их строение таково:
 - ❖ глаза в целом могут быть глубоко посажены в глазничную впадину или, наоборот, быть очень выпуклыми;
 - ❖ *внутренние и внешние* (наружные) углы глаз могут находиться на одной горизонтальной прямой линии либо внутренние углы могут быть расположены выше внешних углов глаз и наоборот;
 - ❖ *внутренние и внешние* (наружные) углы глаз не всегда одинаково посажены в глубину глазничной впадины, чаще всего внутренние уголки глаз расположены глубже, чем наружные углы;
 - ❖ глаза следует рисовать, начиная с большой формы, а не прорисовывая их по частям, по мелким деталям, словно мозаику, приставляя одну часть к другой. Для того чтобы соблюсти единство в изображе-

нии парных форм (глазничных впадин, скул), их следует рисовать одновременно, рассматривая верхние и нижние края глазничных впадин и скул как единую форму арки;

- ❖ *глаз при положении головы в фас* строится по форме ромба (как растянутый по горизонтали четырехугольник). В зависимости от поворота глаза и направленности взгляда отношения сторон четырехугольника меняются. При трехчетвертном повороте головы и повороте в профиль — глаз по форме напоминает треугольник (рис. 32);

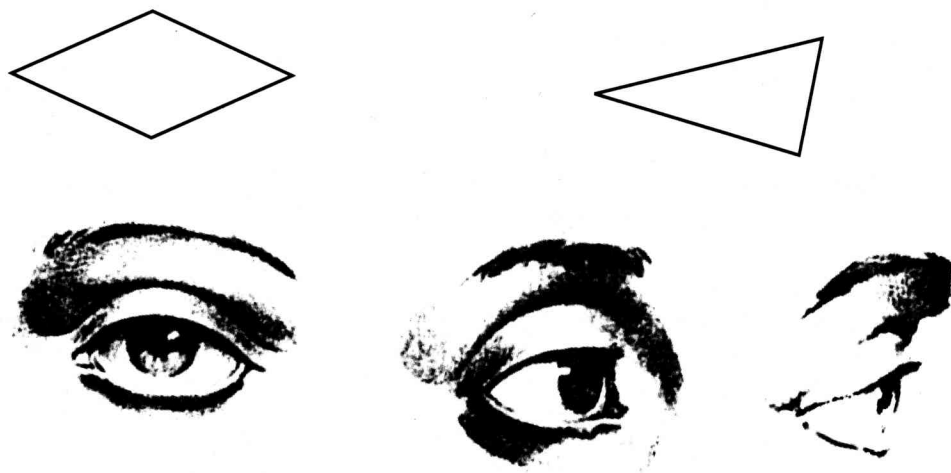


Рис. 32. Н. Н. Ростовцев. Схема рисунка глаза

- ❖ если наблюдать *открытый глаз спереди*, то можно отметить, что наиболее высокая точка верхнего века и самая низкая точка нижнего века по вертикали не совпадают, так как они расположены наискось по отношению друг к другу. Диск радужной оболочки очень часто неправильно изображается в виде кружочка, что не соответствует действительности, так как он расположен на шарообразной форме глаза и, кроме того, перспективно сокращается;
 - ❖ рисуя глаз, следует иметь в виду, что верхние и нижние веки образуют более закругленные внутренние углы и более острые — наружные.
8. Уточняя *первоначальную обобщенную форму носа*, наблюдая его в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру его плоскости являются местом расположения более мелких форм (ноздрей), весьма разнообразных по форме: округлых тупых, острых, узких, плоских, выпуклых, коротких, удлиненных. От переносицы уточняются все плоскости формы носа. Точ-

ная передача в портрете особенностей формы носа способствует передаче портретного сходства и выражению характера модели.

9. Четырехсторонняя форма носа состоит из костей и хрящей, их необходимо изучить — это имеет для рисовальщика большое значение (см. рис. 2, 19, 21). Строение носа таково:
- ❖ обратите внимание, что *верхняя костная часть носа* имеет твердую (костную) форму и изображается художниками более четкими линиями;
 - ❖ кончик носа, имеющий в основе своей хрящи, исполняется живописцем в более мягких очертаниях;
 - ❖ крылья носа часто отстают друг от друга, образуя бороздку, разделяющую кончик носа на две половины;
 - ❖ нижняя часть носа образует четвертую плоскость носа — его основание, на котором располагаются ноздри;
 - ❖ обычно плоскости, грани, *образующие нос*, в зависимости от положения источника света различны по тону — плоскости, обращенные к источнику света, освещаются сильнее, нижняя плоскость носа (ноздри) часто принимает на себя сильные рефлексy;
 - ❖ передняя (верхняя) плоскость носа бывает широкая или узкая. При ее переходе в нижнюю плоскость (ноздри) образуется линия тени;
 - ❖ определите линию сгиба на конце носа — то есть переход в тень нижней плоскости, линия тени есть перелом формы;
 - ❖ при верхнем боковом освещении горбатый нос будет иметь ярко освещенную верхнюю часть, а курносый нос — нижнюю часть.
10. *Форма лба* — его высота, ширина, характер углублений и выступов, играет большую роль в передаче характера изображаемого лица. Только при соблюдении тончайших тональных отношений, зная схему плоскостей лба, возможно одновременно передать и лепку формы, и светотень всей поверхности лба.
11. Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема нижней лобной части постепенно переходит вверх — *в овальную форму лобных костей* (см. рис. 35; см. иллюстрацию на цветной вклейке В. И. Сурикова «Портрет доктора А. Д. Езерского»).
12. *Постепенное уточнение первоначально намеченных форм*, наполнение их формами более мелкими, соподчиненными должно иметь место в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка и т. д. Детали, вводимые в первоначальную форму, по сути являются как бы ее проверкой и способствуют взаимному уточнению.

13. Такую часть головы, как *ухо*, *рекомендуется* изучать в нескольких поворотах, чтобы проследить перспективное сокращение его сложных форм. Положение уха увязывается с наклоном головы. Согласно каноническим пропорциям — оси уха и носа параллельны. Форма ушей у каждого человека имеет свои особенности.
14. Прорисовка *скуловых костей*, каждая из которых образована пятью скуловыми плоскостями — это основополагающие точки при построении головы, передаче портретного сходства.
15. Чтобы убедительно нарисовать всю *нижнюю треть лица*, показать губы так, чтобы под ними «чувствовались зубы», изображать их нужно не плоско, а учитывая выпуклый вперед общий овал обеих челюстей (верхней и нижней).
16. Если в портрете изображается модель в трехчетвертном повороте, то часть *губ* на удаленной сокращающейся стороне соответственно уменьшается, приобретая за счет этого более энергичный закругляющийся контур.
17. Каждую парную форму головы (либо это два лобных бугра, либо две надбровные дуги, либо две глазничные впадины, две скулы, крылья носа, губы) художник увязывает с соседними плоскостями, намечает их место, сравнивает и рисует — одновременно, что называется **приемом парной прорисовки лица**. Этот прием позволяет:
 - ❖ добиться наибольшей точности в передаче портретного сходства;
 - ❖ определить степень перспективного сокращения размеров частей лица в данном повороте;
 - ❖ точнее определить изменение освещенности, цвета, тона плоскостей в парных частях лица;
 - ❖ определить возможную асимметрию (например, нависающее на один глаз веко, приподнятая бровь, опущенный угол рта, слегка сдвинутый в сторону нос и т. д.).
18. Одинаковые по величине парные формы уже воспринимаются как *неравные* при трехчетвертном повороте или наклоне.
19. *При трехчетвертном повороте головы сравнение парных форм* друг с другом дает возможность более точно расположить глаза по отношению к боковым поверхностям носа, определить соотношение между боковыми стенками носа, его крыльями, ноздрями, губами, выявить различия между ближайшим и удаленным («сокращенным») глазом.
20. *Исполняя наружный край формы головы в своем рисунке*, особенно внимательно следите за правильным перспективным сокращением плоскостей головы. Тональное построение края формы имеет решающее

значение в передаче объемности головы. По сантиметрам проанализируйте границы формы головы в ее сочетании с фоном (либо фрагменты головы сливаются по тону, либо только сближаются по тону, либо находятся в контрасте).

21. Исполнение рисунка *не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку*. Рисуя линиями плоскости формы головы, намечаются легкой штриховкой теневые плоскости, для передачи освещенных мест оставляют бумагу чистой. Затем, придавая тени должную глубину, следует осторожно ввести в нее рефлексы, а в область света — полутона и блики. Соподчиняя их тональные отношения между собой и поминутно сравнивая их с натурой, добиваются передачи освещенной формы.
22. Важным в рисунке головы является *передача ее пластической формы*. Для этого нужно проследить переход каждой плоскости в другую — соседнюю, причем он может быть плавным или постепенным, то есть многогранным или резким.
23. *Прописывать весь фон в портретном рисунке не обязательно*. В некоторых случаях в рисунке можно ограничиться исполнением лишь небольших пятен фона, соприкасающихся с изображением головы.
24. *В конце работы* над портретом, когда найдены мельчайшие детали, художник вновь возвращается к обобщению — в рисунке выделяется главный акцент, которому подчиняются второстепенные.

Шестой этап — методы исправления ошибок

Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщенными, чем живая натура, изображение гипсовых слепков требует применения *большого количества тональных оттенков*, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков трудность и является причиной раздробленности рисунка и нарушения тональных отношений в портрете в целом. *В результате появляются ошибки:*

- рефлексы оказываются равными по яркости «звучания» пятнам света;
- перечерненные тени напоминают ночной мрак;
- на дальних планах появляются резкие контрасты света и тени и словно «лезут» вперед.

Прежде всего, эти ошибки объясняются излишней поспешностью, отсутствием должной длительной, кропотливой, внимательной работы.



Метод ведения рисунка головы строится на основе **приема сравнения** — поминутного уточнения пропорций, освещенности плоскостей, их цветовой, тоновой, яркостной характеристики в сравнении с натурой.

Сравнивают сначала крупные части, а потом все более и более мелкие детали, входящие в эти крупные части. Умение сравнивать изображение с натурой, находить и *исправлять ошибки* является необходимым условием для успешного выполнения рисунка.

Даже если художнику кажется, что все формы в рисунке выражены удачно, необходимо выявить возможные ошибки, используя следующие приемы.

- *Оставить открытым небольшой, интересующий фрагмент рисунка*, прикрывая ладонью или листком белой бумаги всю остальную площадь. Внимательно и подробно проанализировать наличие в нем ошибок, например: ясно ли выражена трехмерность формы, правильны ли перспективное направление каждой плоскости формы, ее тональные или яркостные отношения, точны ли размеры деталей, направления контурных линий. Анализ ошибок проводится по каждой части картины и при постоянном сравнении с натурой. Данный профессиональный подход к выявлению ошибок в любой картине дает очень хорошие результаты.
- *Произвести сравнение разных деталей предмета с натурой одним глазом* (другой глаз при этом закрыт, так как увеличивается прицельное видение, зрение становится менее рассеянным), что помогает выявить ошибки.
- *Быстро переводя взгляд с природы на рисунок*, можно сразу почувствовать разницу между ними — или в построении, или в исполнении освещения.
- Выявление ошибок в построении рисунка, в исполнении его тоновых, цветовых и яркостных отношений может осуществляться при просмотре *отражения картины в зеркале*.
- Для проверки правильности построения рисунка необходимо чаще от него отходить, смотреть издали, сравнивая взглядом природу и работу.
- *Для общей проверки рисунка* следует поставить его рядом с натурой.
- На первых этапах рисунка обязательно соблюдение намеченного размера формы головы — *ошибка в определении размеров* какой-либо части лица влечет изменение размеров соседних частей (например, ширина ноздри, увеличенная на 5 мм, повлечет изменение расстояния между глаз на 5 мм, что заставит изменить скулы на 7 мм, а там и всю ширину головы на 12–15 мм). Это приводит к переделке всех размеров головы.



Приведем некоторые методы исправления наиболее распространенных ошибок в рисунке.

- При сравнении тоновых отношений натуры и рисунка очень часто бросается в глаза *тональная пестрота в изображении*. Правильно построенный, но неточный по тоновым отношениям рисунок поддается исправлению: высветлением особо темных мест (либо мягким прикосновением к такому рисунку резинкой, либо проштриховкой острым концом резинки), усилением контрастов на ближних планах. Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.
- Если часть *формы головы или фигуры портретируемого излишне раздроблена* на мелкие грани, ее нужно обобщить, передав плавными переходами светотень. Тоновые оттенки простого карандаша очень ограничены и необходимо сближать тональные оттенки мелких деталей, приводя, таким образом, рисунок к большей целостности и обобщенности.
- Резко контрастные сопоставления пятен света и темной тени на лице (фигуре) располагаются в тех местах, где имеется твердо-костная основа. Мягкие места тела (например, щеки, кончик носа, живот и т. д.) изображаются мягкими переходами тонов.
- *Зачерненные до предела тени* не дадут настоящей силы освещения — они будут выглядеть словно черные «дыры» в рисунке. Необходимо исполнять лишь условные отношения между светом и тенью. В рисунке головы рефлексы не должны быть равны по своей яркости пятнам света, а контрасты света и тени, расположенные на дальнем плане, не должны быть яркими.
- Чтобы *не перечернить рисунок* (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно, прежде всего, в своем рисунке определить предельную глубину исполнения тени и по отношению к ней выдерживать общий тон рисунка. При этом нужно иметь перед глазами кусочек *черного бархата* или черной бумаги, в сравнении с которыми определяется глубина тени в натуре. Но исполняется самая глубокая тень в рисунке более легкой и прозрачной.



Глава 4 Рисунок головы с живой модели

Самый совершенный руководитель, ведущий через триумфальные ворота к искусству — это рисование с натуры. Оно важнее всех образцов, доверяйся ему всегда с горячим сердцем, особенно когда приобретешь некоторое чувство в рисунке.

Ч. Ченнини

Исполняя рисунок головы с живой модели, художник прослеживает отклонение размеров в лице и фигуре данного конкретного человека от канонических пропорций и определяет, на сколько и в какую сторону это отклонение направлено. Таким образом, знание на память описанных выше канонических пропорций поможет в определении пропорций живой модели.



Следует помнить, что трудность установления пропорций на глаз происходит из-за так называемых оптических обманов, когда темное кажется нам меньшим по размеру, чем светлое. Части фигуры с наибольшим количеством деталей кажутся больше равных им по размеру других частей, лишенных деталей. «Дисциплинировать» глаз, развить чувство пропорций можно только при помощи постоянных упражнений, в которых большую роль играют: мысленное проведение в наблюдаемых предметах серединных и вспомогательных линий (горизонтальных, вертикальных, диагональных), постоянное визирование, то есть точное измерение с помощью карандаша размеров и пропорций предметов.

Рисунок головы с живой модели требует более глубоких знаний и большого опыта, так как работа здесь заключается не только в правильном изображении головы, но и в передаче индивидуального характера и выразительности, свойственных человеческому лицу.

Для выполнения этого задания следует позаботиться о *выборе соответствующей модели*. Для первых занятий лучше всего выбрать мужскую модель, у которой ясно бы просматривалось костно-анатомическое строение головы. Натурщик должен быть не очень молод и, желательно, без бороды, усов, бакенбардов. Это значительно облегчает начинающему портретисту решать учебные задачи.

На первых порах не рекомендуется использовать в качестве моделей женские и детские головки, так как конструкция и формы этих лиц читаются труднее, ибо они более мелкие, плавные, закругленные, а потому и неопределенные.

Приступая к рисунку портрета, нужно позаботиться о *расположении его на листе*: оно зависит от поворота и наклона головы, а также от сопровождающего ее окружения (фона, одежды, падающей тени, освещения).



Начинающему портретисту необходимо помнить, что **портретное сходство** достигается, прежде всего:

- *точностью определения пропорций* всех частей формы головы и лица;
- умением передать *индивидуальные линии лица* — особую линию бровей, носа, глаз, рта, складок кожи;
- исполнением *характерного расположения в лице плоскостей, граней* (скул, носа, лба, подбородка, глаз и формы ушей). Ибо одна и та же плоскость лица у всех людей имеет разное смещение в ту или другую сторону;
- умением верно изобразить *формы плоскостей* лица конкретного человека, так как одна и та же плоскость у разных людей имеет различную форму (укороченную, удлиненную, крупную, широкую, узкую, мелкую и т. д.), таким образом, при разных смещениях и формах плоскостей лица на нем происходит и различное расположение света и тени;
- умением передать *точный цвет и фактуру кожи* лица данного человека;
- исполнением *мелких деталей*, но они играют второстепенную роль, лишь обогащая рисунок портрета, придавая ему конкретность и правдивость.

Выразительным примером детальной проработки плоскостей лица могут служить рисунки Н. А. Андреева «Портрет А. М. Горького» и М. А. Врубеля «Автопортрет» (рис. 33, 34).

Последовательность построения рисунка головы живой модели. Общее построение головы гипсовых моделей и живой модели одинаково, но различна работа над деталями — характерными чертами лица (рис. 35).

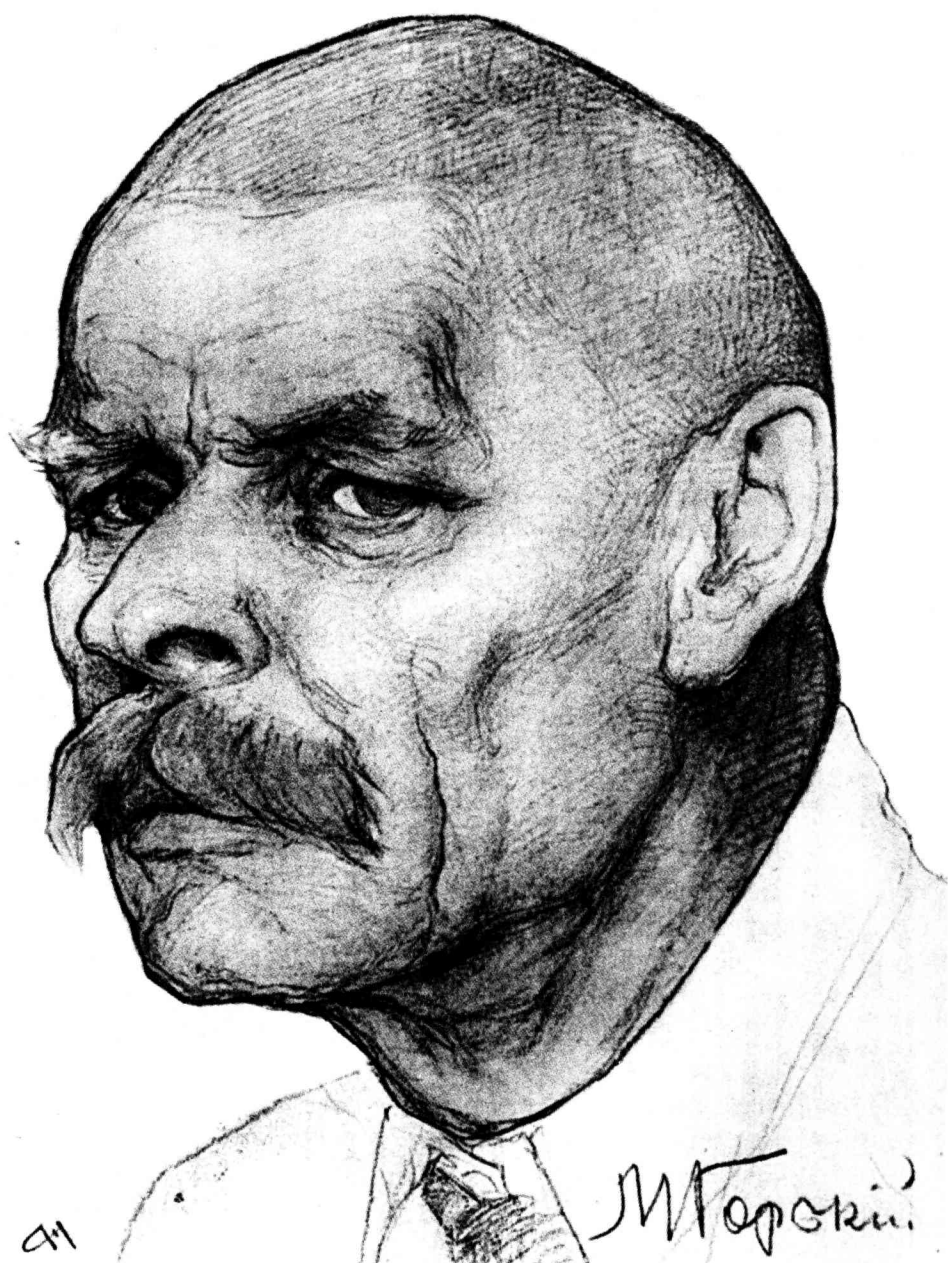


Рис. 33. Н. А. Андреев. Портрет А. М. Горького



Рис. 34. М. А. Врубель. Автопортрет

I этап

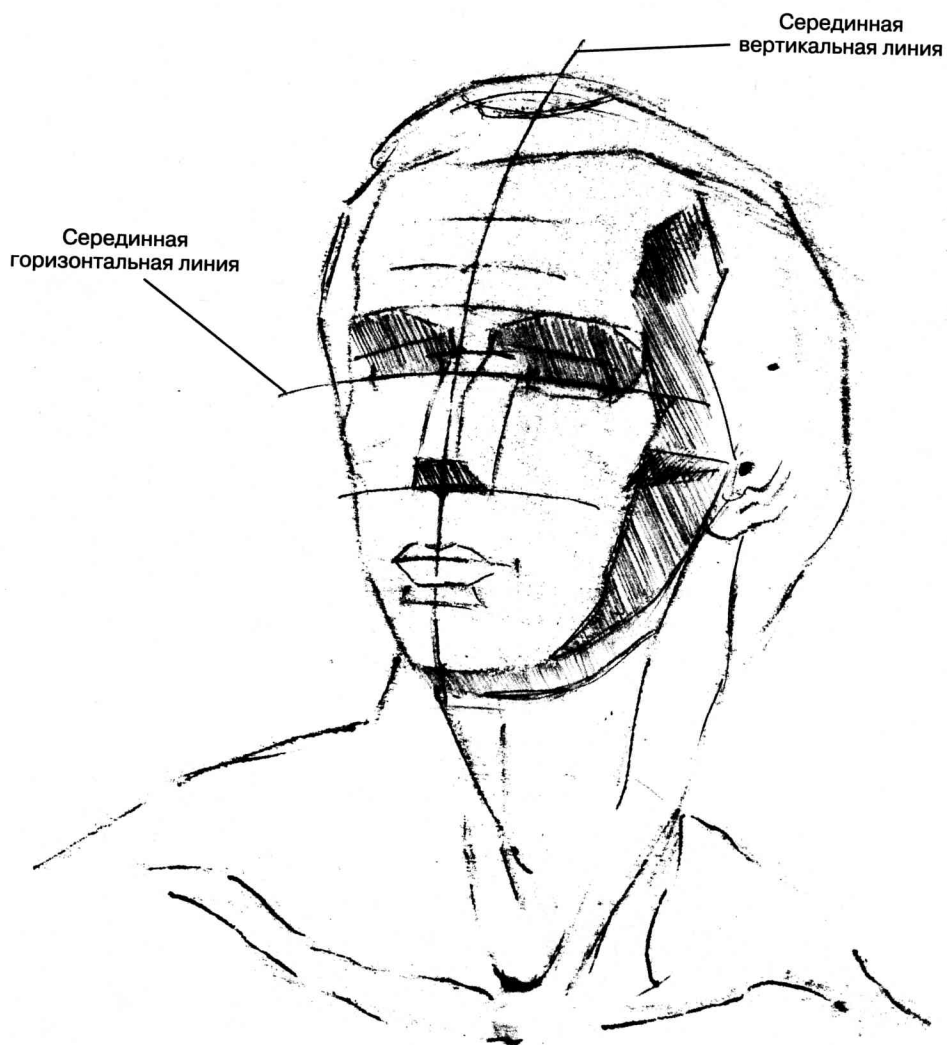


Рис. 35. М. Ф. Иваницкий. Основные стадии рисования головы (I этап)

II этап



Рис. 35. М. Ф. Иваницкий. Основные стадии рисования головы (II этап)

III этап

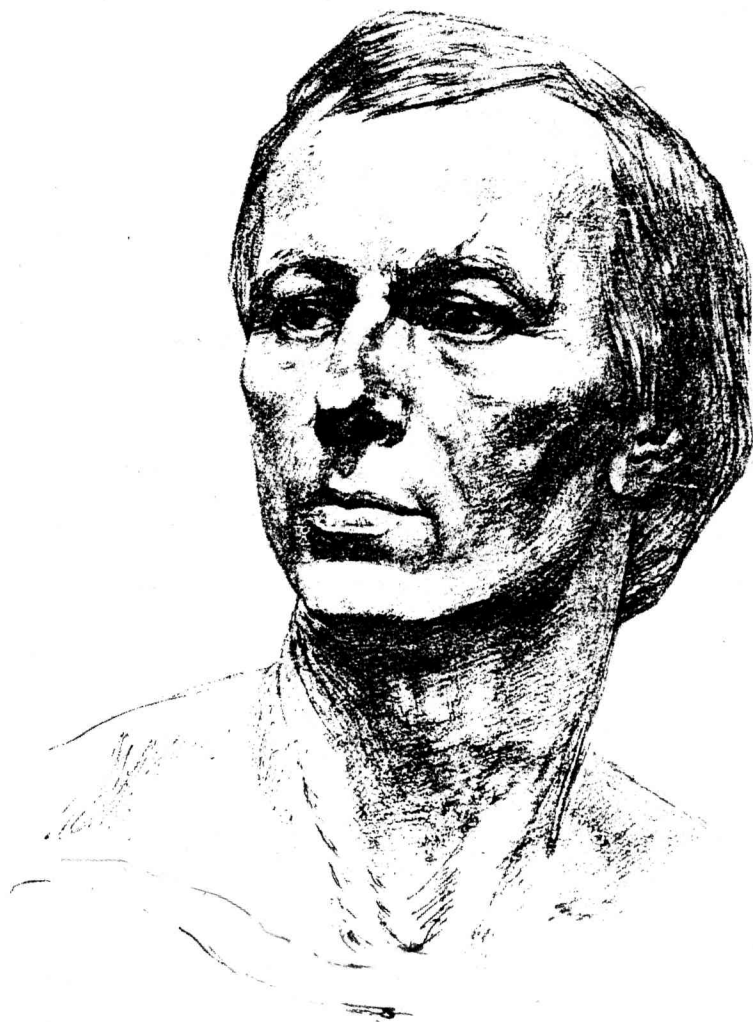


Рис. 35. М. Ф. Иваницкий. Основные стадии рисования головы (III этап)

Известный русский художник-портретист И. Е. Репин ясно и четко сформулировал *значение работы с натуры*. Он писал, что этюд с натуры требует самой строгой, серьезной работы, спокойного анализа предмета и скромной добросовестности в его передаче. Изучать — значит воспринимать, обогащаться познаниями с натуры, запоминая ее, ибо натура — это наука, это закон.

Лицевая часть головы, передающая портретное сходство и выражающая эмоциональное состояние портретируемого, в первую очередь привлекает к себе внимание зрителя.

Начинающему художнику-портретисту необходимо помнить, что возможность «что-нибудь прибавлять от себя» появляется только при создании образов в собственной творческой картине, а не в рисунке или живописном этюде, исполняемом с натуры.

В рисунке живой натуры *метод «обрубков»* применим полностью только как показательный — при перспективном построении плоскостей, образующих объем головы. Данная условная схема «обрубков» должна быть лишь руководством в работе — как отдельный чертеж, как средство для сознательного рисования модели. «Обрубков» должна помочь проявить сущность живой формы.

Рассмотрим особенности работы над характерными деталями лица живой модели.

Чтобы уяснить характер форм, *полезно вставить и осматривать* позирующего натурщика с разных сторон.

Характер основных деталей формы головы — носа, губ, глаз в значительной мере определяет портретное сходство.



Интересно высказывание известного немецкого художника А. Дюрера о разнообразии форм лица:

«Когда говорят, это слишком длинное или короткое лицо, то же может относиться и к его частям — это слишком высокий, низкий, шишковатый или изрытый лоб.

Некоторые люди имеют большие носы, совсем короткие, крючковатые, вздернутые, толстые, шишковатые, глубоко вдавленные между глаз, или же выступающие вперед от линии лба, или длинные, свисающие.

Некоторые имеют глубоко сидящие маленькие глазки или выпуклые большие глаза навывкате. Иные открывают глаза узко, как свиньи, и нижнее веко поднято у них больше, нежели опущено верхнее. Иные открывают глаза округло, так что виден весь зрачок.

Далее у некоторых брови высоко подняты над глазами, у других брови лежат совсем на них и нависают над глазами, у одних брови бывают тонкими, у других широкими.

Иные имеют толстые выступающие, вывернутые губы, у других губы закусенные и тонкие, у некоторых верхняя губа выступает над нижней или наоборот, и нередко бывает одна толще другой, у одного губа под носом длинная, у другого короткая.

В лице бывает толстый, широкий, большой подбородок или маленький острый, иногда он отступает назад и срезан к шее, иные сильно выступают вперед от шеи. Иногда они бывают длинными, короткими» (Ростовцев Н. Н., 1975).

В процессе работы над портретом живой модели максимум внимания уделяйте *глазам портретируемого*, попробуйте через выражение глаз глубже раскрыть душу человека. Ведь недаром говорится в русской поговорке, что глаза человека — это зеркало его души. Следует также внимательно относиться к характеру глаз. Это не значит, что глаза надо обязательно прорисовывать скрупулезно, подробно, со всеми прожилками и бликами в зрачке. Но их следует писать внимательно и точно, так чтобы через взгляд передать эмоциональное состояние человека.

1. *Цвет глаз* зависит от радужной оболочки. Он может быть очень разнообразным: темно-коричневым, светло-коричневым, серым, зеленым, светло-зеленым, светло-голубым. При изображении глаз следует помнить:
 - ❖ в *середине радужной оболочки* находится черный зрачок, обладающий способностью увеличиваться или уменьшаться в зависимости от силы падающего на него света;
 - ❖ со стороны света на глазу наблюдается *блик*, а на противоположной стороне радужной оболочки — рефлекс. Блеск глаз обуславливается влажностью на поверхности;
 - ❖ глаз следует рисовать, *начиная с большой формы*;
 - ❖ рисуя перспективное сокращение глаза, необходимо передавать изменение формы радужного диска глаза;
 - ❖ рисуя портрет, необходимо следить за *направлением взгляда*. Обычно оси зрения должны скрещиваться в одной точке (куда смотрит человек), поэтому в большинстве случаев глаза бывают скошены несколько внутрь. Когда человек, задумавшись, смотрит вдаль, оси зрения становятся параллельными;
 - ❖ *размер глаз, их посадка* бывают разнообразными: встречаются глаза большие и маленькие, более или менее выпуклые (возможно, глаза

размещаются глубоко в глазничных впадинах). Глаза могут быть посажены так, что их внутренние и внешние углы располагаются на горизонтальной прямой; иногда внутренние углы значительно выше наружных, а иногда наружные углы посажены выше внутренних. У некоторых людей глаза посажены ближе к переносице, у других — широко расставлены (но все это в пределах глазничных впадин);

- ❖ окончательно глаза прорисовываются на последней стадии работы над портретом;
- ❖ у некоторых людей *верхние веки* прикрываются нависающей «покрывательной складкой», а у других, наоборот, форма глаза может быть предельно выявлена;
- ❖ от выдвинутого вперед верхнего века часто возникает *тень* на глазном яблоке;
- ❖ *глаза вместе с бровями* придают лицу различное выражение;
- ❖ *бровь отделяет глаз ото лба*, линия брови заходит за наружный угол глаза, головка брови лежит над внутренним углом глаза, у переносицы;
- ❖ *брови бывают различного характера*: узкие, широкие, прямые, ломаные, редкие или густые, словно «лохматые», и т. д. В рисунке необходимо точно изображать каждую часть брови («головку» брови, ее среднюю часть и кончик), детали значительно дополняют портретное сходство. «Головки» бровей располагаются иногда широко друг от друга либо очень сближены;
- ❖ *ресницы* общим своим тоном подчеркивают форму и цвет глаз и, в то же время, погружают зрачок в тень;
- ❖ *уголки глаз, ресницы, зрачки, веки прорисовываются* не в самом начале рисунка головы, а при его завершении.

2. *Характер ноздрей и крыльев носа* у людей не одинаков. Ноздри могут быть округленными или узкими, крылья носа — плоскими, выпуклыми, короткими, удлинненными. Спереди носы также бывают разнообразны: широкие и узкие в различных своих частях.

3. Часто *кончик носа* отклоняется в сторону от серединной линии.

4. Необходимо определить отношение общих размеров носа к объему лицевой части головы: либо он мелкий, узкий, либо слишком крупный, или имеет асимметрию и т. д.

5. *Горбатый нос* при верхнем освещении будет отражать больше света своей верхней частью, вогнутый (курносый) нос сильнее освещен в нижней части.

6. Переходя к изображению губ, необходимо определить отношение их общих размеров к объему лицевой части головы: либо это губы маленькие, узкие, либо слишком большие, или имеют асимметрию и т. д.
7. *При улыбке* рот расширяется, губы делаются тоньше, их уголки перемещаются вверх, носогубная складка становится глубже, более изогнутой, часто ее сопровождает параллельная бороздка (сокращение мышц улыбки). От сокращения мышц верхняя губа и крылья носа поднимаются, показывая верхние зубы; щеки становятся более выпуклыми, подвигаются к глазам, мышцы век сокращаются, образуя мелкие морщинки.
8. *Характер губ* придает выразительность лицу, в зависимости от формы и расположения губ лицо может казаться добрым, злым, веселым, грустным и т. д. Губы бывают очень разнообразны по форме, поэтому необходимо в каждом случае передавать их характерную особенность: размер, полноту или сухость; нижняя губа может сильно выступать вперед, а верхняя губа нависать над нижней. Губы обладают большой подвижностью, они не должны быть резко очерчены, необходимо в каждом сантиметре контура губ увидеть разное сочетание с соседними плоскостями (четкое, мягкое, размытое).
9. Для уточнения формы — губы следует рассматривать в профиль (какая из них больше выступает вперед).
10. Необходимо обратить внимание на разрез *рта*. Характер этой линии и выразительность уголков рта нужно передавать чуть заметными, но точными движениями кисти или карандаша. Для их прорисовки применяется мягкий или размытый контур. Наиболее выразительно губы переданы в картинах Леонардо да Винчи.
11. Отмечая характерные *черты нижней трети лица*, рисующий должен обращать внимание на взаимное отношение размеров верхней и нижней челюстей. Часто короткая верхняя челюсть как бы уравнивается массивной нижней и, наоборот, — короткая нижняя челюсть сочетается с массивной верхней.
12. У *беззубых людей верхние и нижние челюсти*, сближаясь вплотную, теряют свою естественную величину. Разнообразие форм челюстей, их различная степень высоты, кривизны, различный наклон зубов, лицевой угол и отношение размеров частей лица имеют большое значение в определении возрастного, индивидуального и расового характера. Лицевой угол ясно определяется при профильном повороте головы.
13. Большое значение имеет *подбородочное возвышение* — это нижний край челюсти, составляющий границу с шеей. Подбородочное возвышение бывает массивным, мелким, суженным к низу и т. д.

14. Переходя к изображению уха, необходимо определить отношение его общих размеров к объему головы: либо уши большие, либо маленькие.
15. Рисуя *ушную раковину*, следует определить направленность ее оси, положение формы уха по отношению к вертикали. Необходимо «увязать» ухо со скуловым отростком и выяснить — завышено оно или занижено относительно передней части лица. Согласно каноническим пропорциям, оси уха и носа параллельны, но в реальности они могут иметь различные отклонения.
16. *Волосы* лежат по форме головы и должны своими прядями подчеркивать ее объем. На волосах также необходимо показывать освещенные места, их натуральный цвет, тень, рефлекс.
17. Для более углубленного изучения формы головы рекомендуется, прежде чем приступить к изображению головы натурщика, прорисовать в этом же повороте «*костную*» *основу* — череп и наметить на нем мышцы. Таким путем нужно стремиться к тому, чтобы каждый штрих в учебном рисунке головы был анатомически оправдан.
18. При *тщательном рисовании деталей* может получиться некоторая раздробленность рисунка. Общая форма головы, характерные черты лица иногда как бы растворяются в большом количестве вырисованных подробностей, нарушаются тональные отношения и пространственные планы.
19. *Работая над деталями, не следует заканчивать их по отдельности* — нельзя иметь на рисунке одновременно и законченные, и только намеченные части. При таком порядке работы невозможно сравнивать изображаемые формы друг с другом, уравновесить тоновые, цветовые, яркостные отношения. Надо стараться чаще применять прием парной прорисовки форм.
20. Иногда даже добросовестно выполненный рисунок головы имеет резко очерченный контур и производит *впечатление вырезанной*, словно наклеенной на бумагу *аппликации*. Поэтому необходимо в рисунке передавать пространство, окружающее голову, посредством различного соприкосновения наружного края головы с фоном (четким, мягким, размытым контуром).
21. Необходимо внимательно проследить в модели постепенные переходы от света к полутени, от полутени к тени, и затем — к рефлексу. Подробное исполнение света, теней, рефлексов также способствует передаче характера лица портретируемого.
22. Работая над портретом живой модели, следует помнить, что *контрастные сопоставления пятен света и темной тени* на лице (фигуре), как правило, располагаются в том месте, где имеется твердо-костная ос-

- нова; мягкие места (например, щеки, живот и т. д.) имеют мягкие переходы тонов.
23. При окончании рисунка художнику необходимо *припомнить первое, самое сильное впечатление от натуры* — ее основное выражение лица, и постараться передать его в образе портретируемого, подчиняя этому все второстепенные детали.
 24. Для более полной характеристики образа художник часто прибегает к изображению рук портретируемого, усиливающих выражение его душевного состояния, рассказывающих о его профессии.
 25. Выбор техники выполнения портрета зависит от изображаемого лица, так же как и всякая форма зависит от своего содержания. Голова старика, ребенка, девушки, человека в расцвете сил и т. д. в большинстве случаев выполняются в различной технике. Очень своеобразна техника изображения старых людей, имеющих возрастные особенности: морщинистую кожу, обтягивающую деформированный череп с провалившимся ртом, выпирающими скулами, с широко раскрытыми, словно безжизненными глазами. Яркие примеры, «Автопортрет» Леонардо да Винчи и «Портрет матери» А. Дюрера.
 26. В некоторых случаях рисовать голову выгоднее при рассеянном освещении, когда имеются легкие тени, подчеркивающие лишь основные части лица — глаза, рот, нос. Вся лепка головы ведется легкими полутонами, передавая цельность освещенной формы. Этот прием изображения можно видеть в работах художника В. А. Серова и многих других.
 27. Для всестороннего изучения объема головы нельзя ограничиваться рисованием ее в одном или двух положениях. Вначале рекомендуется на одном листе строить несколько вариантов формы головы в самых различных ракурсах, поворотах и наклонах, одновременно наблюдая и сравнивая перспективное сокращение их поверхностей.
 28. Выполнять многократные учебные портретные этюды по построению общей формы головы можно, рисуя свой автопортрет при помощи зеркала.



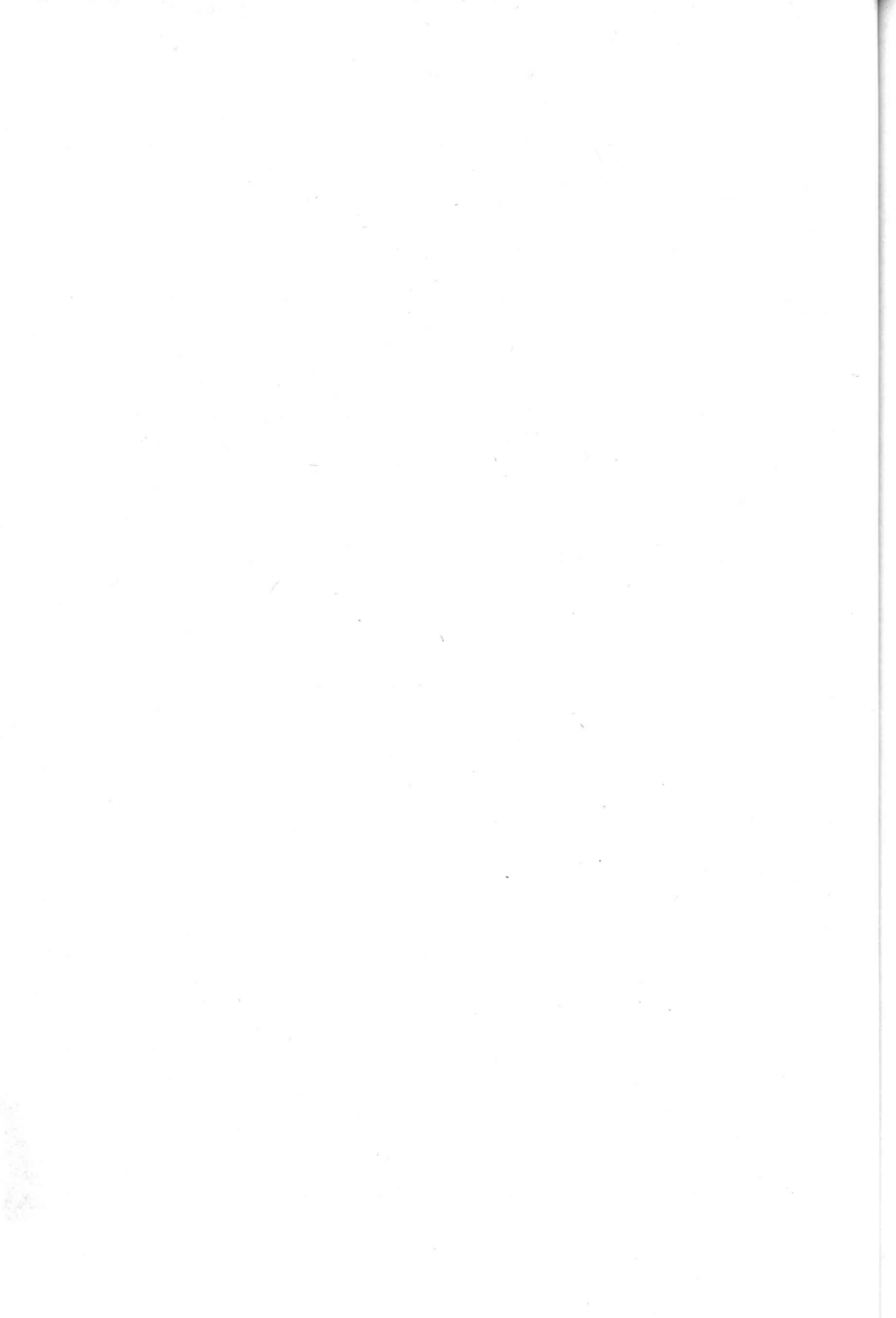
Помните, что, приступая к *тональной проработке формы головы*, следует определить самое светлое пятно в натуре, а затем и самое темное пятно. Легкими линиями очерчиваются границы света и тени. Тональную проработку портрета начинают от светлого пятна через постепенные плавные переходы оттенков к самому темному месту. Легкие тени, полутени прокладывают светлым тоном. Далее изображают в лице тени, падающие от формы каждой детали (носа, переносицы, губ и т. д.).

Не следует точно копировать в рисунке яркость и насыщенность темных мест натуры. Необходимо правильно передавать объем формы и общее распределение света на поверхности данной формы.



Помните, изображая живую модель, особенно необходимо следить за *характером соединения плоскостей лица между собой* (по каждому сантиметру), то есть выявлять характер образующегося контура между плоскостями (четкий, мягкий или размытый).

Прием вспомогательных линий и прием сравнения, постоянного уточнения изображаемых деталей головы с натурой не только по отдельности, но и во взаимосвязи, и согласованности их с общими пропорциями и светотенью формы в целом, помогут определить и точно передать в рисунке всю сумму характерных особенностей лица, то есть портретное сходство. Ежедневные портретные наброски людей помогут приобрести бесценный опыт и достичь совершенства.





ЧАСТЬ 2

ЖИВОПИСНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ ПОРТРЕТА



Глава 1

Тоновые отношения при написании портрета

Без верно взятого тона невозможно правдиво передать три основных элемента реалистической картины: общее состояние природы, пространство и материал.

Н. И. Крымов

Верное видение тона очень важно для художника, так как ошибка в подборе тона дает неверный цвет. Ибо цвет и тон — тесно взаимосвязанные понятия.

Благодаря тоновому изменению, множеству тоновых оттенков цвета мы наблюдаем объем предмета, а также степень его удаленности от нас и таким образом получаем представление о расстоянии, перспективе.

Видеть и точно различать тон предметов гораздо труднее, чем определять их цвет. Конечно же, все это требует длительного процесса обучения и приобретения навыков в ходе практической художественной деятельности. Но эта задача вполне решаемая.

Несомненно, что в реалистической живописи тон играет важную, подчас определяющую роль. Великие художники-реалисты прошлого тонко чувствовали и передавали в своих картинах все богатство тоновых оттенков природы, можно сказать, они писали тоном. Это такие известные русские художники, как И. Е. Репин, И. И. Левитан, И. Н. Крамской, В. А. Серов, К. А. Коровин, А. Е. Архипов и др.

Для начинающего художника-портретиста является сложной задачей живописное исполнение портретного этюда.

Этюд (от франц. *etude* — изучение; работа, выполненная с натуры) — это упражнение, в котором художник совершенствует свои профессиональные навыки и овладевает более глубоким, правдивым изображением натуры. Часто этюд служит вспомогательным материалом при создании картины.

Например, в художественных учебных заведениях только такому заданию, как этюд головы, отводится от 24 до 50 часов.

Решение этой проблемы заключается в разграничении учебного процесса на этапы:

- первый этап — определение и проработка тоновых отношений в картине, то есть исполнение портрета в технике «гризайль»;
- второй этап — проработка цветовых отношений.

Рассмотрим **последовательность исполнения тоновых отношений в портрете.**

1. Постарайтесь посадить модель так, чтобы форма головы читалась четко, а *освещение* подчеркивало объем и характер форм натуры. Для этого лучше всего осветить голову сбоку и сверху. Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена таким образом, что ее светлые места (например, лоб) были бы светлее фона, а темные (например, уходящая в глубь щека) — темнее фона.
2. *Фоном* для головы в данном упражнении может быть гладкая драпировка спокойного серого или серо-коричневого цвета.
3. Когда положение модели определено, художнику надо подумать о композиционном размещении рисунка головы на холсте. Композиция портрета начинается с определения *точки зрения* художника на модель — места, с которого художник будет писать свою модель, с выбора размера и формата холста.
4. Размер холста для этюда головы лучше брать небольшой, чтобы у автора не появлялось желания сделать голову больше натуральной величины, так как увеличение всех пропорций головы неизбежно приведет к большим искажениям. Для этюда головы рекомендуется *размер холста* 30 × 40 см или 40 × 60 см.
5. *В начале на листе ватмана исполняется рисунок* формы головы на основе приема линейно-конструктивного построения, он выполняется остро отточенным карандашом, форма головы часто воспроизводится без фона. Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке портрета под живопись на первых этапах обучения обязательны, ибо кистью будет лепиться конкретно каждая плоскость формы головы.
6. Важно, чтобы *рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее верные пропорции* (построение головы, определение пропорций, выявление плоскостей описывалось выше).
7. Подготовленный рисунок головы на бумаге прописывается гуашевыми красками.
8. Если выполнять тоновую разработку портрета масляными красками, то рисунок головы, выполненный на бумаге, нужно перевести

на холст с помощью копировальной бумаги или метода пропись-калька. Это позволяет сохранить чистоту холста и красочных оттенков живописи (методы копирования рисунка или живописной картины были подробно описаны в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения»). Затем приступать к тоновой прописке портрета двумя масляными красками (белой и коричневой или охрой).

9. После построения рисунка головы, усадив модель в то же положение и в том же месте, художник приступает к самой первой стадии живописного исполнения портрета — исполнение этюда головы в технике «гризайль» (двухцветная). Эта предварительная тонкослойная тоновая прописка портрета лишь двумя красками помогает начинающему художнику впоследствии намного легче определять правильный тон и цвет, яркость оттенков натуры, тогда как по чистому холсту это сделать труднее.
10. **Техника «гризайль» (двухцветная)** — это свето-теневая моделировка формы головы двумя красками (белая и коричневая или охра, при которой образуется множество промежуточных оттенков между этими красками). В профессиональной художественной деятельности исполнение картины в технике «гризайль» служит основой для дальнейшего живописного исполнения картины цветными красками.
11. Тоновая прописка «гризайль» может быть исполнена двумя способами:
 - ❖ одной краской подобно акварельным лессировкам (коричневой или охрой);
 - ❖ для прописки берутся белила и одна коричневая краска (не следует брать яркие краски — красные, зеленые и т. д.).
12. Темную и холодную краску для исполнения тоновой основы живописного портрета лучше не применять, *необходимо брать теплые красочные оттенки* (например, белила и марс коричневый, охра золотистая и т. д.). Вспомним известный пример: при изображении людей знаменитый художник П. Рубенс достигал прекрасного цвета в передаче телесных оттенков за счет полупрозрачного наложения красочных оттенков лица или тела модели по уже подготовленной детально разработанной светлой гризайли горячих оттенков.



Помните, предварительная разработка тоновых оттенков лица и тела портретируемого красками (черная, темно-фиолетовая, темно-синяя, темно-зеленая) с добавлением белил придает мертвенный, холодный оттенок облику, что не соответствует теплоте цвету живого лица человека. Вышеперечисленные оттенки являются

тоновой основой лишь для изображения в картине умершего человека или зеркального отражения лица человека, гипсовой скульптуры или сказочных персонажей (не всегда добрых).

Цель такого задания, как тоновое исполнение портрета в технике «гризайль», — научить начинающего художника-портретиста передавать форму головы с помощью светотеневых отношений, выявлять множество тоновых оттенков натуры и точно определять их, чтобы далее уверенно перейти к более сложной задаче — изображению формы головы цветом. Исполнение портрета в технике «гризайль» является переходным этапом от рисунка к живописи, несущим в себе элементы и того и другого.

Следует отметить, что при исполнении портрета в технике «гризайль» *освещенность* головы передается условно с помощью так называемого «тонального масштаба». Необходимо проследить в лице тональные отношения, их движение от одного самого яркого светлого пятна до наиболее темного пятна. Живописец всегда заранее просчитывает и продумывает тональные границы в картине. Он сначала всматривается в натуру, сравнивает освещенную часть головы с теневой, сопоставляет их с фоном и определяет:

- *тоновые границы лица* (самое светлое и самое темное пятно, которым подчиняются все остальные тоновые оттенки лица), отражая их месторасположение в картине;
- *тональные границы всей композиции живописного портрета* (самое яркое светлое пятно и самое глубоко-темное пятно, а также общий тон и общий цветовой оттенок портрета), прописывая их в картине.



Помните, для реалистического изображения картины — натюрморта, пейзажа, портрета и т. д. необходимо правильно выдержать последовательное движение от самого светлого освещенного пятна натуры до самого темного пятна. По форме головы (фигуры) свет и его постепенные переходы в тень передаются последовательно множеством серых оттенков, промежуточных от белой краски до черной краски (или множеством светло-коричневых оттенков, промежуточных от белой краски до коричневой, или охры).



Помните, необходимо отдельно *проследить движение светлых пятен* в картине: так, светлое пятно на первом плане (возможно, фрагмент белой ткани, белой чашки и т. д.) будет самым ярким и чисто-белым в отличие от белых пятен второго и дальнего плана, постепенно уходящих вдаль. Белые пятна второго и третьего плана картины будут все более и более приобретать цвет воздушной дымки, становиться темными и терять свою яркость.

Прописывая красками тоновые отношения в портрете, необходимо обратить внимание на следующие моменты.

В первую очередь прописываются крупные плоскости формы головы и обязательно во взаимосвязи со средой, с фоном, то есть в портрете передаются их рефлексы. Для этого используются широкие, плоские кисти. Работая кистью, рисующий сначала исполняет обобщенные формы, то есть прописывает основные крупные плоскости, и постепенно переходит к их детальной проработке.

На следующем этапе обучения портретному искусству выполняется более сложное упражнение. Подготовленный портретный рисунок исполняется в технике «гризайль» (трехцветная).

Техника «гризайль» (трехцветная) — это свето-теневая моделировка формы головы тремя красками (охра золотистая, белила и черная краска), где охра выражает теплые оттенки природы и освещения, рефлексов, а черно-серые оттенки олицетворяют холодные оттенки природы, теней, небесных рефлексов (см. иллюстрацию на цветной вклейке Н. Н. Ге «Автопортрет»).

При тоновом разборе портрета вначале определяется *тон натурального цвета всех элементов* композиции портрета (основной тон лица, основной тон волос, одежды, фона и других предметов), далее основной тон каждого из элементов портрета сравнивается между собой и определяется степень их различий, затем эти различия точно изображаются в картине.



Вспомним прием определения общего тона окраски предмета, который осуществляется с помощью белого листа бумаги и черного бархата, являющихся олицетворением максимальных тональных границ.

Белый лист бумаги и черный бархат помещаются рядом с изображаемым лицом и составленной портретной композицией в целом. Художник часто и быстро переводит свой взгляд с модели на белый лист бумаги и обратно (удобнее смотреть одним глазом, при этом другой глаз закрыт, ибо усиливается прицельное видение). При этом он может заметить, что окраска изучаемого лица, одежды будет иметь разную степень темности или светлости по сравнению с белым листом бумаги, положенным рядом. Эта найденная степень сближенности или удаленности тона деталей портрета от белого цвета бумаги (или черного бархата), а также различия в тоне между предметами точно отражаются художником в картине (подробное описание темы «Исполнение тоновых отношений в картине» можно найти на страницах книги В. В. Визер «Живо-

писная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве», «Живописная грамота. Основы пейзажа»).

Определив основной тон лица, рук портретируемого, его одежды и остальных предметов картины, следует переходить к следующим действиям.

1. Мысленно анализируя крупные плоскости лица, головы, их тоновые различия, можно *составить на палитре несколько смесей* умбры или марса с белилами для освещенных частей головы (например, лба) и фона. Составлять смеси для бликов или для самых темных пятен (например, ноздрей) не следует, нужно приготовить смеси для среднего тона света и для среднего тона тени.
2. Сделав на палитре смеси, крупными кистями *начинают с прокладки истинного тона лица, светлой и теневой части головы*. Белой краской прописываются пятна света на лице.
3. Детальный рисунок под живопись иногда мешает художнику свободно писать этюд кистью, художник робко раскрашивает свой рисунок, кусочек за кусочком, боясь заехать кистью за каждую форму прорисованной плоскости. Работа в начале будет идти медленно, по частям, но со временем появится опыт, уверенность и темп в работе.
4. В дальнейшем, заботясь о цвете и колорите в живописи, *нужно развивать технику письма*. Важно добиться умения рисовать кистью словно карандашом. В процессе живописи контуры рисунка не должны сковывать живописца, он должен уметь безбоязненно их нарушать и тут же восстанавливать кончиком кисти, и такую свободу в работе над портретом дают глубокие знания плоскостей лица, пропорций головы. Живая, свободная работа кистью, а не робкое заполнение цветом пространства между контурами, придает свежесть и выразительность живописному произведению.
5. *При помощи лессировки* на высохшую краску в портрете наносятся полупрозрачные или прозрачные красочные слои, для того чтобы обобщить резко проработанные детали и соподчинить неточно взятые светотеневые отношения.
6. Художник иногда использует *двойной тональный контраст* в разработке портрета, например, правая сторона головы сопоставлена одновременно со светлым пятном фона и с темной одеждой портретируемого и т. д.
7. Проложив теневые места, появляется необходимость *в решении фона*, так как без фона трудно подобрать на белом холсте теневую часть лица (фигуры), она будет казаться излишне темной. После того как проложен фон с одной стороны головы, следует проложить его и с другой

- стороны головы — тогда будет чувствоваться пространство за головой. Затем голова прописывается еще более объемно, «пролепливается» каждая ее крупная плоскость, учитывая их сочетание с фоном.
8. Перейдя к деталям, естественно, трудно будет работать теми крупными кистями, которыми вначале прописывается голова. Для проработки мелких деталей необходимо применять кисти помельче, также стараясь «лепить» плоскости формы головы кистью.
 9. Из опыта над рисунком головы известно, что форму надо понимать как объем, состоящий из многочисленных плоскостей. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному. Чтобы кистью воспроизвести реальную форму головы, каждый положенный мазок должен показывать определенную плоскость формы, ту или иную ее грань.
 10. Для передачи постепенного *перехода одной плоскости формы в другую* не следует размывать их границы, а нужно найти еще более мелкие, промежуточные цветовые оттенки, исполнить ступенчатые переходы оттенков цвета.
 11. Изображая форму *глаз*, не следует прорисовывать мелкой кистью веки. Сначала определяется верный тон глазничных впадин путем сравнения с теми местами головы, которые уже исполнены в этюде. Только тогда, когда найдено место и характер глазничных впадин, приступают к исполнению самих глаз. Писать их следует одновременно, заботясь о правильном построении.
 12. *Губы* не прочерчиваются одной линией, а «лепится» их форма. Губы имеют свой объем, а следовательно, и плоскости, и мелкие грани. Поэтому их тоже надо «лепить» кистью по форме, находя плоскости, где они очерчиваются четко, а где моделируются мягко.
 13. Прием парной красочной прописки лица позволяет добиться наибольшей точности в передаче освещенности модели, возможной асимметрии, портретного сходства (при различных поворотах, наклонах головы).



Художник для каждой парной формы головы (это два лобных бугра, две надбровные дуги, две глазничные впадины, две скулы) находит цветовые смеси, увязывает их, сравнивает друг с другом и накладывает красочные оттенки одновременно, что называется **приемом парной красочной прописки лица**. Прием основан на сравнении, выявлении различий парных частей лица по цвету, тону, яркости и пропорциям.

Например, проложив в портрете красочный мазок на верхнем веке правого глаза, художник сразу же прописывает такой же мазок на верхнем веке левого глаза с учетом видимых различий в оттенках

или рисуя зрачок одного глаза, тут же пишет и зрачок второго глаза, таким образом прописывая парную форму одновременно.

Часто *по окончании этюда головы* художник замечает, что даже при исполнении детальной проработки головы — отчасти потеряно портретное сходство, объем чувствуется меньше, в построении головы тоже есть ошибки (возможно, ярко выделяются блики, а некоторые тени настолько темны, что кажутся словно провалившимися в бездну).

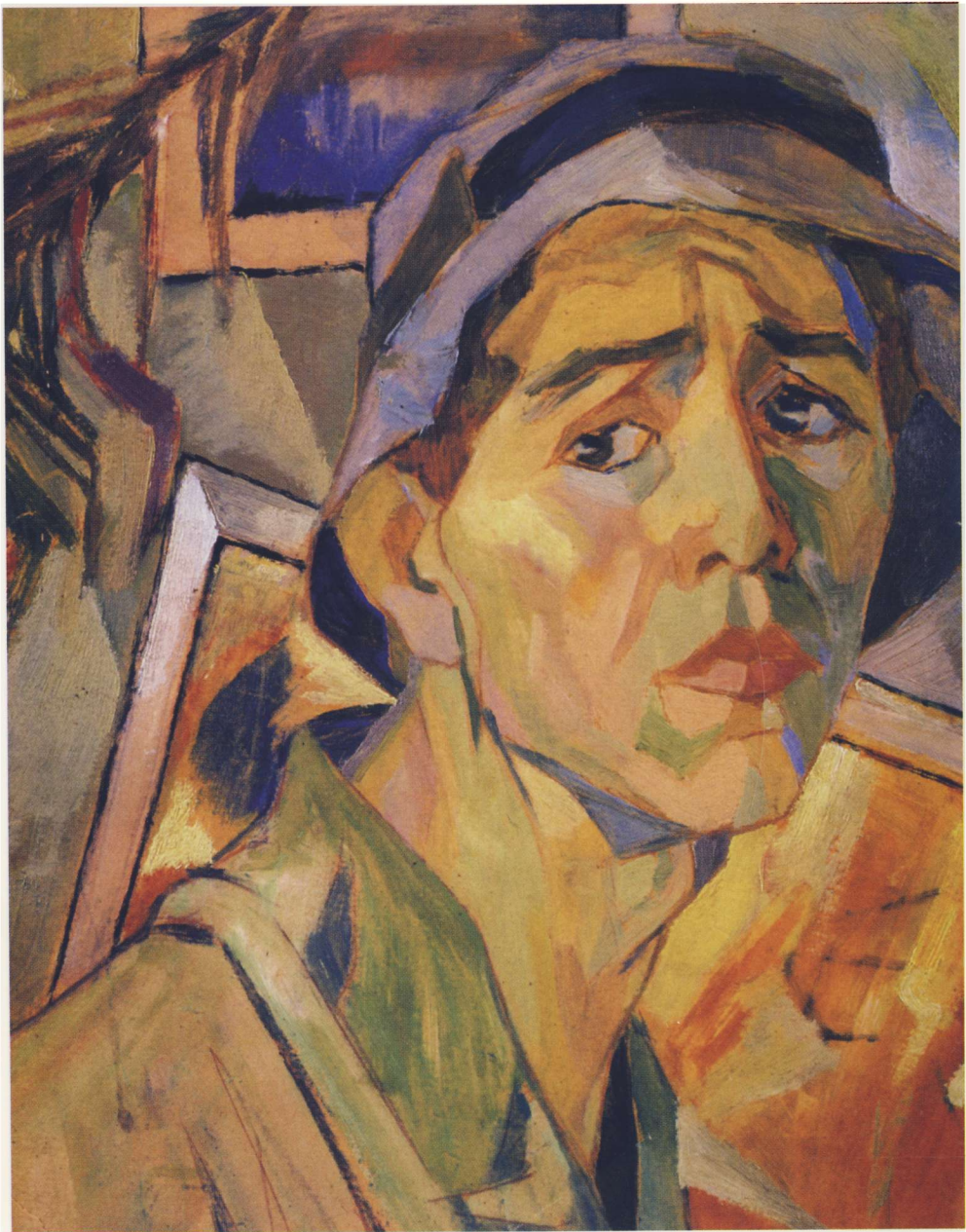
Чтобы избежать подобных ошибок, художник должен, работая над деталью, поминутно сравнивать, *как эта деталь вписывается в общую форму*. П. П. Чистяков, один из выдающихся русских художников-педагогов, постоянно советовал ученикам: «Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша (или кисти), не на часть линии, которую в данный момент рисуете, нужно, “рисуя голову, видеть пятку”, или, “когда рисуешь глаз, смотри на ухо”» (Гинзбург И., 1940).

Для художника очень важно развитие умения видеть натуру целостно. **Целостность изображения** — это соответствие разных частей произведения друг другу, подчинение частного общему, подчинение частей (деталей) целому, а также целостность выражается в единстве приемов исполнения картины.

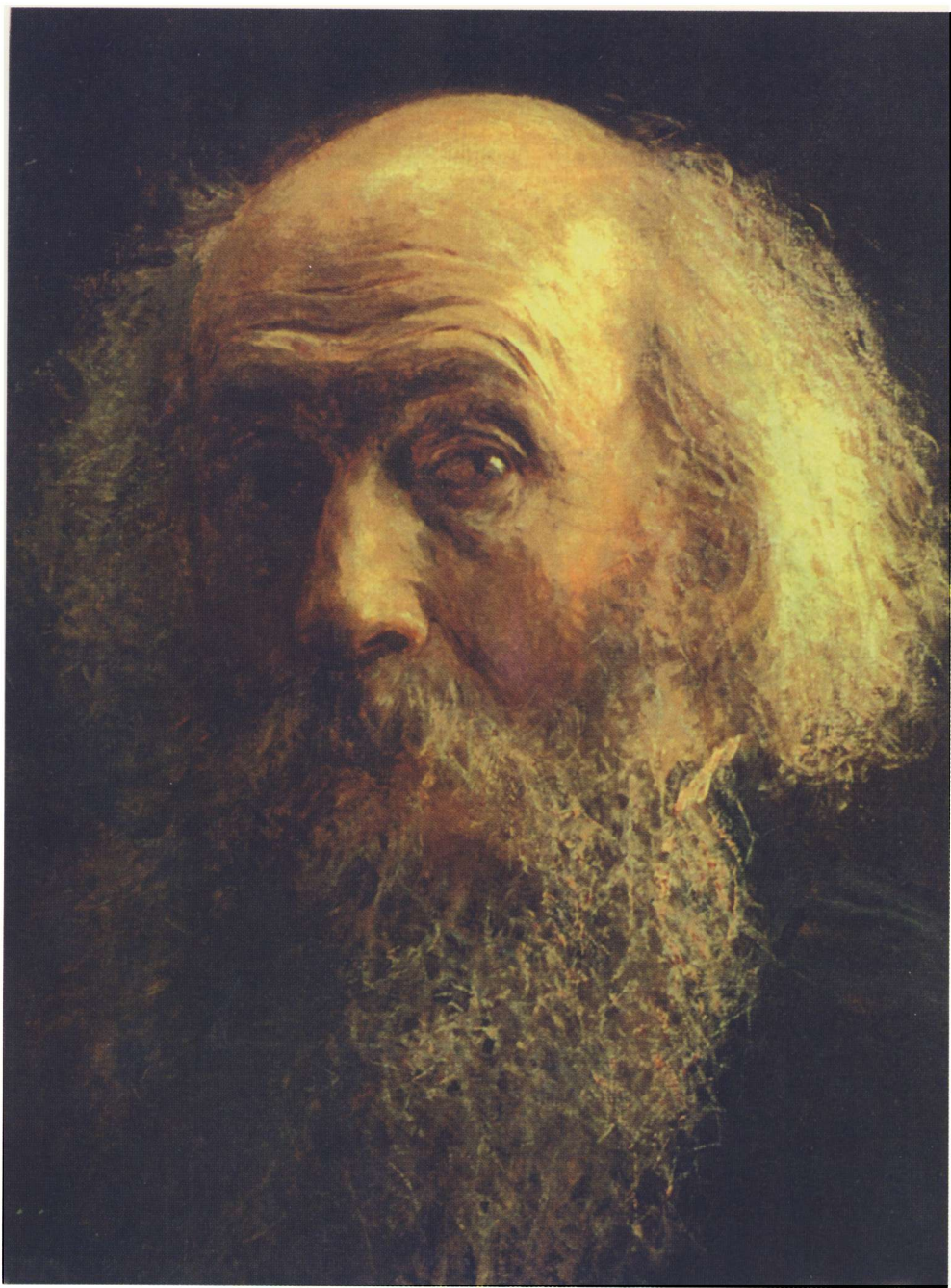
Если каждая деталь не сравнивается художником с соседними частями формы, с общим объемом головы, а изображается сама по себе, отдельно (в отношении пропорций, света, теней, цвета) от других частей формы — это разрушит общий объем головы.

Заканчивая тоновую прописку портрета красками, необходимо помнить следующее.

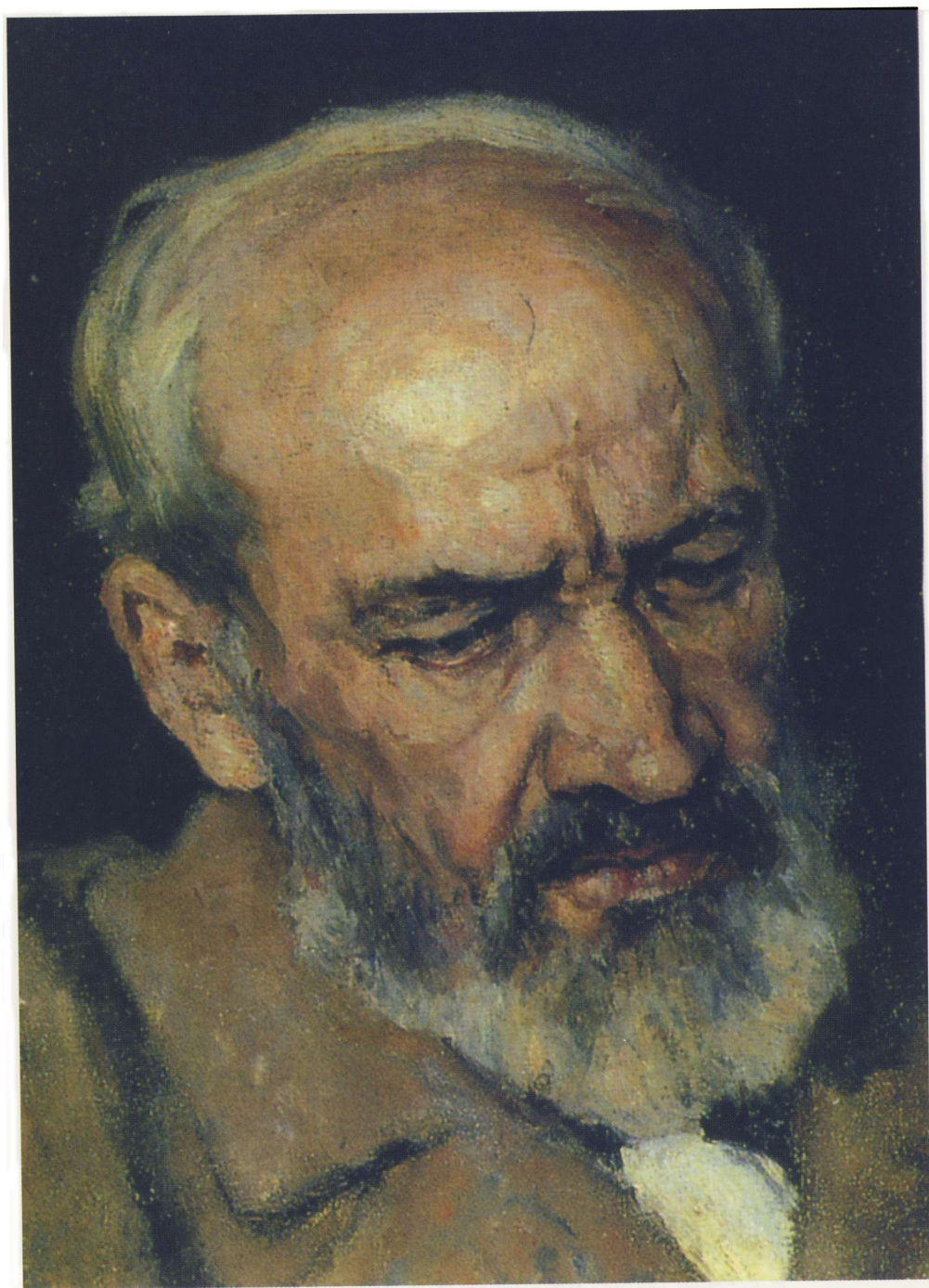
1. После выполнения нескольких этюдов головы одним тоном (в технике «гризайль» двухцветной или трехцветной) приобретается опыт «лепки» кистью формы головы, ее плоскостей, когда *не размываются границы между плоскостями лица*, а находятся промежуточные оттенки (этот прием мягкого контура уже был подробно описан в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы пейзажа»).
2. По словам известного русского художника В. А. Серова, *необходимо добиваться портретного сходства и в фигуре*, «чтобы была она, а не ее сестра», чтобы даже без головы фигура портретируемого была похожа, узнаваема.
3. *Законченность как карандашного рисунка, так и живописного этюда* состоит не в мелкой проработанности картины, а в выразительной передаче натуры и ее красоты. Теоретические знания необходимо подкреплять собственным опытом в рисовании, упорной работой по 8–12 часов в день.



А. А. Дейнека. Автопортрет в панаме



Н. Н. Ге. Автопортрет (фрагмент)



В. И. Суриков. Портрет доктора А. Д. Езерского (фрагмент)



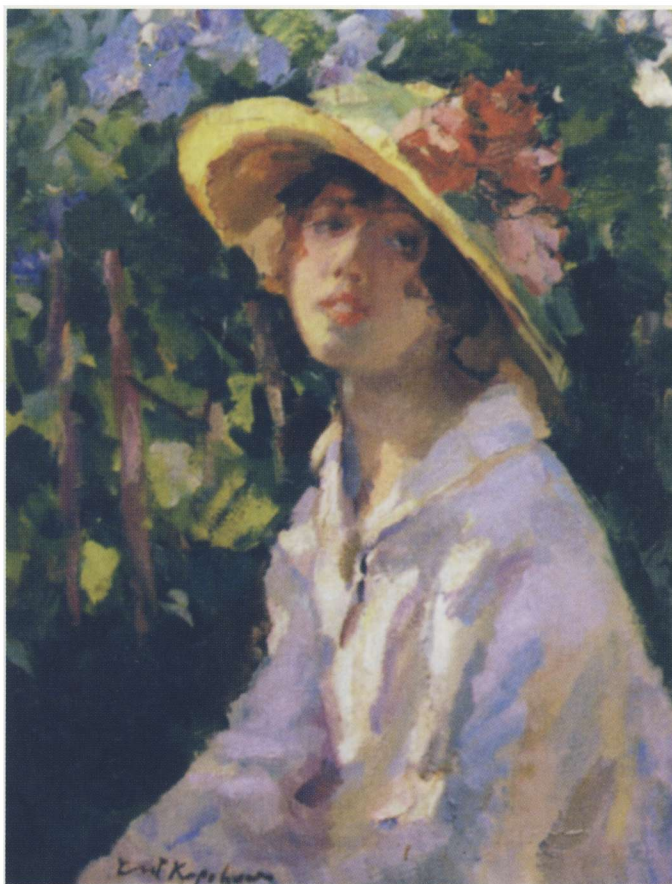
И. Е. Репин. Портрет композитора М. П. Мусоргского (фрагмент)



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану
(фрагмент — портрет казака с трубкой)



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану
(фрагмент — портрет казака в белой шапке)



К. А. Коровин. Женский портрет (фрагмент)



К. Е. Маковский. Портрет княгини Юсуповой



И. А. Макаров. Портрет неизвестной с ребенком

4. *Портретное искусство не ставит своей целью фотографическое сходство.* От художника требуется более глубокая психологическая передача образа портретируемого, умение обратить внимание зрителя на самое главное, характерное в этом человеке.
5. *Реалистичное исполнение художником портрета основывается на знании и применении живописной системы отношений,* что и обеспечивает верную передачу цвета, тона, яркости оттенков натуры в единстве с освещением (понятие живописной системы отношений раскрывается ниже в части 3, главе 1. Данная тема также подробно описана в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы пейзажа»).

Рассмотрим живописный **автопортрет известного русского художника Н. Н. Ге** — одного из своеобразных и наиболее одаренных мастеров русской реалистической школы живописи второй половины XIX в. (см. иллюстрацию на цветной вклейке «Автопортрет» Н. Н. Ге).

Этот живописный автопортрет наиболее ярко раскрывает основные живописные *приемы портретной живописи* — погружение изображаемого лица в воздушную среду, цвет и тон которой задаются фоном, медленные плавные тоновые переходы от освещенных пятен к теневым местам, распределение фактуры красочного слоя при изображении лица, выявление планов в лице (ближний, средний, дальний).

Фактура красочного слоя портрета на первом плане выполняется плотно, пастозно. На первом плане лица портретируемого мы видим, как вперед выступает верхний слой волос пышной бороды, в ее освещенной части волосы выписаны детально и фактурно. Плотным слоем краски прописаны пятна света, расположенные на волосах, на лбу, на носу, выразителен блик на левом глазу.

Ближняя к зрителю часть изображенного лица в портрете выполняется в цветовом отношении — в более горячих оттенках и наиболее яркими по цвету, в тоновом отношении — самыми светлыми красками.

Переход из света в тень осуществляется художником плавно, мягко, постепенным движением оттенков. Переход одного цвета в другой цветовой оттенок также выполняется постепенно, нежно, почти неуловимо, что придает портрету особую поэтичность, таинственность, загадочность.

Помимо общего принципа постепенного перехода всех цветовых оттенков друг в друга, необходимо отметить и исполнение контура форм частей лица. *Четкий контур* применяется фрагментарно лишь на первом плане лица — это подчеркнутое ближнее крыло носа, соединение освещенной надбровной дуги и глаза. *Мягкий контур* (3 вида) применяется на границах соприкосновения волос с лицом, в очертаниях носа, бровей, глаз, общего абриса портрета при сочетании с фоном. Мягким контуром выполнено и соединение плоскостей, граней лица между собой (в каждом сантиметре).

Удаляющаяся часть лица в портрете постепенно мягко погружается в тень, словно покрываясь таинственной вуалью — воздушной средой, цвет и тон которой задан фоном.

Погружаясь в тень, эта часть лица постепенно теряет фактуру красочного слоя и уже исполняется лессировочно, тонкослойно, мягко и полупрозрачно, т. е. сквозь тонкий красочный слой просвечивается даже сам холст. *Тени первого плана* — прозрачные, светлые, легкие. По мере погружения в полумрачную среду пространства картины тени на лице постепенно темнеют, но сохраняют свое главное качество — прозрачность.

В теневой части лица исчезает и детальная прорисовка, тают контуры форм, постепенно сближаясь с фоном по цвету, тону, а затем и вовсе сливаясь с ним, создавая ощущение поэтической недосказанности — прием «*non finito*» (такое же погружение в тень мы можем видеть и в автопортретах Рембрандта Ван Рейна, Шардена и др.).

Для выражения *многоплановости, глубокой перспективы* в портрете применяются разные живописные выразительные средства. Например, интересна трактовка *фактуры красочного слоя, где* пастозное письмо присутствует на первом плане и по мере удаления от первого плана фактурность тает, исчезает и переходит в лессировочное письмо. Вся перспектива построения лица рассматривается в движении от освещенной части портрета к теневой.

Следует отметить великолепно переданную *многоплановость* в исполнении данного портрета: пышная борода является первым планом, выступающим на зрителя; второй план — кончик и крылья носа; третий план — брови (надбровные дуги) и скулы (в данном случае освещенная скула); четвертым планом — из глубины глазничной впадины светлым пятном выступает освещенный глаз; пятым планом лица, все более удаляющимся от зрителя, является височная область освещенной части лица; шестым планом является фрагмент соприкосновения височной области и волос; седьмой план — освещенная часть волос и скрытая ушная раковина; восьмой план — уходящая в глубь портретного пространства правая часть лица со своими внутренними планами.

Всем портретам известного художника Н. Н. Ге свойственно соединение простоты, естественности, психологической содержательности образа с особым внутренним драматизмом душевного строя и эмоциональностью пластического решения.

Цвет и освещение в поздних портретах Н. Н. Ге хотя и по-разному, но всегда условны. Они продиктованы образным строем произведения, но не желанием иллюзорно следовать натуре.

Последний и наиболее выразительный автопортрет художника исполнен с особым вдохновением и энергией. В портрете отразилась сложная и богатая душевная жизнь, утомление от перенесенных страданий, накладивших печать на его черты, все эти чувства мы видим во взоре порт-

ретируемого, будто всматривающегося в окружающее с неммым вопросом, тревогой и ожиданием.

Раскрывая в автопортрете глубины своей души, Н. Н. Ге словно написал эпилог к своему жизненному пути, богатому и яркими удачами и трудными полосами кризисов.



Глава 2

Цветовые отношения при написании портрета

И здесь наша задача содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатление от природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы. Как мне кажется, краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке.

И. Е. Репин

После того как были исполнены этюды головы с плечевым поясом в технике «гризайль» (двухцветный, трехцветный варианты), начинающий художник может переходить к живописно-красочному исполнению портрета.

Живописное исполнение лица (тела) начинается с прописки цвета кожи лица, определения его натурального цвета.

Цвет кожи лица (тела) человека очень разнообразен. Цветовой оттенок кожи бывает белым, желтоватым, розовым, красноватым, землисто-зеленым, серым, темно-фиолетовым, коричневым и т. д. На светлой коже часто можно заметить голубые прожилки. При живописном исполнении портрета следует учитывать и *фактуру кожи лица*, она различна у мужчин, женщин и детей. Цвет и фактура кожи лица и тела частично меняется с возрастом. Более того, *цветовые оттенки кожи* в каждой части лица различны.

Фактура кожи в каждой части лица также разная:

- чаще всего на лбу и на вершинах скул кожа натянутая, гладкая, имеет блеск;
- на щеках, подбородке, висках кожа матовая;
- щеки по фактуре могут быть гладкие (у молодых людей), рыхлые, пористые, с возрастом становятся складчатые;
- у молодых людей на переносице и кончике носа кожа гладкая, натянутая, имеет блики, у пожилых людей на переносице кожа гладкая, а на хрящевой части — кожа рыхлая, пористая, мясистая (цветовое и фак-

турное решение кончика носа очень важно, поскольку представляет собой первый план лица — яркий и выделяющийся);

- кожа на висках, под глазами, а также кожа век достаточно тонкая и часто имеет голубые прожилки или характерные потемнения вокруг глаз, легкое покраснение век, внутренних уголков глаз и т. д.;
- на подбородке кожа по своей фактуре рыхлая и т. д.

Данные различия по цвету, фактуре, имеющиеся во всех частях лица, необходимо точно передавать в этюде, что значительно дополняет портретное сходство.

§ 1. Последовательность разработки цветовых отношений в портрете

1. Живописно-красочное исполнение портрета начинается с того, что художник заранее продумывает все цветовые пятна и их сочетания, которые предполагаются в данной картине — это цвет (тон, яркость) лица, фона, одежды, предметов и освещения. Цвет лица и волос модели является своеобразной точкой отсчета в решении цветового строя портрета в целом. Относительно цвета лица, волос подбираются фактура, цвет, тон, яркость одежды и фона. Здесь важно учитывать эмоционально-психологическую характеристику портретируемого, общий замысел композиции портрета, его освещение, воздушную среду (см. § 2, тема «Определение красочных оттенков лица»).
2. Художником продумываются и выбираются наиболее *красивые цветовые оттенки* каждого предмета, участвующего в портрете, оценивается их цветовое сочетание, намечаются акценты.
3. Для каждого из этих цветовых пятен-предметов определяется их эмоциональное значение, «подлежащее выражению», и соответственно этому подбирается *красочный состав*, намечается, какова будет фактура этого красочного пятна (густая или гладкая полупрозрачная лессировка) и т. д.
4. *Каждое из этих цветовых пятен* предварительно раскладывается художником на основные разделы — «свет», «натуральный», «тьень», «рефлекс» и анализируется качество будущих оттенков.
5. Определяются ведущие цветовые и тоновые гармонические пары всей композиции портрета.

Гармонические пары подбираются и продумываются заранее, так чтобы их сочетания между собой определяли красивый, гармоничный колорит картины в целом, а также эффектные рефлексии на предметах, фигуре, лице и т. п. Выбирая гармонические пары, художник должен

учитывать то, чтобы они красиво и выгодно выделяли лицо портретируемого.

Цвет, светлость (тон), яркость одежды, фона должны раскрывать внутренний мир портретируемого, передавать все оттенки его личности. Соответственно личностным характеристикам изображаемого выбирают и краски — темные или светлые, яркие или приглушенные. Так, например, натура эмоциональная, открытая, страстная, увлекающаяся, отличающаяся душевной щедростью раскрывается в портретном изображении преобладанием горячих оттенков одежды и фона.

Выбирая цветовые гармонические пары, характеризующие образ портретируемого, художник, как правило, одновременно с этим намечает и художественно-технические приемы написания портрета.

6. Разрабатывается *цветовая гармония* — цветовая тоника, субдоминанта, доминанта композиции портрета в целом.
7. При живописном исполнении портрета в условиях помещения (и в условиях пленэра) всегда применяется *черный видоискатель*¹. При этом увеличивается прицельное видение, внимание становится менее рассеянным и тоновые, цветовые, яркостные различия между цветовыми пятнами воспринимаются гораздо точнее и быстрее. Немаловажно и то, что видоискатель представляет собой словно раму будущей картины.

Видоискатель имеет следующее значение:

- помогает определиться с композицией будущего портрета;
- черный цвет рамки видоискателя помогает точнее определить цвет, тон и плотность воздушной дымки на каждом плане в портрете путем сравнения с черной рамкой видоискателя;
- помогает точнее определить цвет и тон теней на первом плане, на втором и третьем планах путем сравнения с черной рамкой видоискателя;
- с помощью черного цвета рамки видоискателя определяется цвет и тон самого светлого пятна и самого темного пятна портрета, которые являются тональными границами будущей картины;
- черный цвет видоискателя выступает в роли камертона, точки отсчета при определении тона и цвета более темных элементов портрета — поскольку черный цвет видоискателя имеет самый глубокий черный цвет, по которому художник сверяет все цветовые оттенки в постановке портрета.

¹ Видоискатель — это вырезанная рамочка («окошко»), ее художник наводит на портретируемого и смотрит в «окошко» одним глазом, другой глаз при этом закрыт. Видоискатель изготавливается самим художником. Размер внутреннего «окошка» всегда составляет 5 × 7 см, поля такой рамочки обычно делаются большими, до 10 см.

Аналогичной точкой отсчета, по которой сверяются самые светлые цвета портрета, является белый цвет холста (или белый лист бумаги, положенный рядом). Таким образом, черный видоискатель и белый холст будут выступать в роли тональных границ при создании будущего портретного этюда в условиях комнатного освещения и пленэра.

8. В живописной разработке портрета применяется закон контраста ахроматических цветов, закон контраста хроматических цветов, закон контраста в разработке крупных цветовых пятен фона, одежды. Учитывается контрастное влияние цвета фона на цвет лица портретируемого (данные темы были подробно раскрыты в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы пейзажа»).
9. Если начинающий художник, приступая к работе над портретом, точно прорисовывает черты лица (основные характерные линии лица) портретируемого, не учитывая при этом индивидуальных особенностей формы плоскостей лица; подбирает и прописывает лишь общий телесный цвет натуры, не учитывая изменения цветовых оттенков (тона и яркости) лица в каждой его части — то вскоре он сможет убедиться, что вместо реального, объемного изображения головы на холсте получается всего лишь подкрашенный телесным цветом плоский рисунок. В результате — полноценного живописного портрета учащийся не достиг. Происходит это оттого, что художник не занимался собственно живописью, а лишь раскрашивал свой рисунок.
10. Живописное реалистичное исполнение портрета, как и любого другого художественного произведения, базируется на основополагающем методе работы профессионального художника. Его основой является понятие системы живописных отношений, согласно которому художник не только точно подбирает и прописывает цвет какого-либо фрагмента формы, но и учитывает взаимодействие каждого пятна с соседними цветами согласно законам контраста хроматических, ахроматических цветов, характеру сочетания границ (размытый, четкий, мягкий контур), степени сближенности оттенков.

Живописной системой отношений являются:

- тоновое сравнение различных цветовых пятен (в окраске изображаемых предметов), представляющее собой анализ разницы по степени светлости и определение их различий по степени темности;
- цветовое сравнение между разными цветовыми пятнами (определение разницы по степени теплоты или холодности цветового оттенка);
- яркостное сравнение между разными цветовыми пятнами (определение разницы в яркости или приглушенности цветов);

Сопоставление и сравнение цветовых оттенков природы должно выявить, насколько один цвет, к примеру, теплее, ярче или светлее, чем другой. Найденная разница между оттенками точно передается художником на холсте. Такое сравнение цветовых оттенков обеспечивает единство цветовой окраски предмета с цветом (тоном, яркостью) освещения и воздушной среды в картине.



Прием сравнения цветовых оттенков в изображаемом предмете заключается в следующем.

1. Выявляются различия цветовые, тоновые, яркостные между частями природы и отражаются в картине.
2. Прослеживаются изменения цвета, тона, яркости конкретно в каждом сантиметре изображаемого предмета и точно передаются в этюде.
3. Анализируются все изменения у самого края формы изображаемого предмета.
4. Край формы сравнивается, опять же по отрезкам, с соприкасающимися цветовыми пятнами фона, и все найденные различия в окраске природы и фона точно переносятся на холст.
5. Анализируется степень сближенности или контрастности сравниваемых цветовых пятен между собой (дополнительные приемы определения цветовых оттенков описаны в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в живописи»).



Помните, если даже после многократного сравнения цветовых пятен вы сомневаетесь, какое все-таки пятно темнее, а какое светлее — необходимо попробовать в картине написать их одинаковыми по тону. Возможно, этот прием подскажет вам правильное решение.

При живописном исполнении портрета огромное значение имеет характер освещения, цвет и плотность воздушной среды (подробное изложение тем «Виды освещения» читайте на страницах книги В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве»).

Умение передавать свет помогает художнику добиться реального воспроизведения природы. Скользя по поверхности формы головы или освещающая ее в упор, свет сообщает основному натуральному цвету лица (фигуры) множество тончайших цветовых градаций.



Помните, учащемуся необходимо развивать чувство цвета и способность к живописному видению портрета в целом.

Чтобы создать художественное произведение, недостаточно видеть только разницу цветов в изображаемой натуре, надо еще обладать «воспитанным глазом», так же как певцу необходимо обладать поставленным голосом.

Под «постановкой глаза», или живописным видением, подразумевается умение предвидеть в своем творческом воображении общее цветовое решение будущей картины и то, как каждый цвет будет взаимодействовать с соседними цветами.

Для живописца главной задачей в *творческой картине* является создание поэтической гармонии цветовых оттенков, вызванных освещением, тенью и рефлексами воздушной среды, а не только правильное копирование цветовых оттенков модели (что является лишь целью учебного этюда с натуры).

Значение фона в портретной живописи

Начинающему художнику необходимо понимать значение *фона в портрете*, его цветовой и тональной взаимосвязи с изображением портретируемого.

Фон (от франц. *fond* — дно, глубинная часть) в произведении искусства и в натуре — это любая среда, располагающаяся за изображаемым объектом (который находится ближе к зрителю). Это дальний план картины, всегда представленный воздушной средой, с какими-либо изображениями или без изображений.

По словам известного русского художника И. Е. Репина, фон — это то, к чему начинающие художники часто относятся небрежно, но если фон не разделяет, не имеет значительности первого плана картины, он и должен быть ничем, провалом, словно пауза в музыке, без которой не было бы ритма. Примером могут служить известные портреты прошлого, их композиционное распределение групп (фигур, цветовых пятен и т. д.). В них все подчинено ритму.

Русский художник М. В. Нестеров считал, что удачный фон — это половина дела, ведь он должен быть органически связан с изображаемым лицом, характером, действием. Фон всегда участвует в жизни изображаемого лица.

По словам Б. Иогансона (народный художник СССР, ученик К. А. Коровина), не следует увлекаться яркими «крикливыми» фонами, убивающими звучание тонкого колорита тела.

Фон в портретной живописи имеет эмоционально-смысловое значение. Его цвет, тон, яркость отражают все пережитое человеком (его настоящее

и прошлое, каким оно было — суровым или радостным, ярким, бурным или спокойным, безмятежным). Цвет фона может передавать настроение, отношение к жизни портретируемого. В зависимости от этого живописец и выбирает соответствующие краски для колорита портрета.

Для начала учебных занятий в качестве фона не рекомендуется применять ткань с узорами, со складками. Необходимо использовать гладкую однотонную драпировку или стену, немного темнее освещенных мест модели и светлее тени головы портретируемого.

Многие начинающие живописцы допускают ошибку, стараясь заполнить всю площадь фона лишь одним цветом (тоном и яркостью) — ровно (без каких либо цветовых, тоновых колебаний и гладко (без заметных мазков кисти). Такие действия приводят к тому, что «уплощается» пространство портрета, фон как бы приближает к голове и холст из белой плоскости превращается в однотонно закрашенную, к которой голова «прилипает».

Разработка фона сочетанием теплых и холодных, светлых и темных оттенков, даже если фон и решен почти монохромно (одним цветом), придает особую живость, движение и трепет картине. В исполнении фона применяются закон контраста в разработке крупных пятен и прием акцентирования (подробное изложение этих приемов читайте на страницах книги В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве»). Примером могут служить иллюстрации к данной книге (см. иллюстрацию на цветной вклейке К. Е. Маковского «Портрет княгини З. Н. Юсуповой») и известные портреты, выполненные художниками прошлого и современности.

Если проложить по фону ряд крупных пятен с учетом нескольких планов (ближний, средний, дальний) определенного тона и цвета (согласно воздушной перспективе), сразу почувствуется глубина пространства, находящегося за формой головы.

Освещенная прямым светом голова требует более темного фона, хотя не обязательно черного, но подобранного по цвету так, чтобы фон был не только в тональном, но и в цветовом контрасте с головой.

В картине цвет воздушной среды создается за счет оттенков фона, рефлексов от предметов интерьера помещения и оттенков освещения.

Например, замечательный **портрет работы В. А. Серова «Девочка с персиками»**. Фон в этой картине — олицетворение светлости, чистоты юной души. Фон выполнен светлыми, нежными, тончайшими переливами цветовых оттенков. Художником показан мягкий, рассеянный, прозрачный свет, который проникает в комнату сквозь большие окна, отражается светлыми стенами, белой скатертью стола, розовой блузкой девочки; сочными зеленовато-желтыми рефlekсами сверкает на круглых спинках стульев. И в ореоле этого струящегося света, в игре тончайших се-

ребристо-голубых рефлексов мягко вырисовывается «девочка в розовом».

Фон в сочетании с розовым платьем девочки выражают благополучное, спокойное безмятежное детство, ту высокую духовно-нравственную атмосферу, которой окружена и в которой воспитывалась девочка. Это озаренное теплыми солнечными лучами светлое начало жизненного пути!

Определение красочных оттенков лица

Для того чтобы начать писать живописный портрет, начинающему художнику необходимо иметь *палитру с ограниченным числом красок*. Чтобы убедиться в целесообразности такого метода, внимательно проанализируйте живописное решение головы в портретах признанных мастеров этого жанра — Рембрандта, И. Е. Репина, В. И. Сурикова, В. А. Серова.

На основании опыта многих выдающихся художников-портретистов мирового и русского искусства рекомендуется для изображения головы человека использовать краски:

- белила;
- кадмий (желтый);
- охра различных оттенков;
- английская красная;
- умбра, сиена (коричневая);
- «зеленая земля»;
- кобальт и ультрамарин (из синих);
- «жженая кость» (черная);
- вандик коричневый.

Разумеется, этот набор не является универсальным. Если голова изображается на пленэре, то и краски, вероятно, потребуются иные. Но для решения первой постановки вполне достаточно указанных семи-восьми красок.



Помните, если в этюде головы применять лишь яркие краски (кадмий желтый, красный краплак, кобальты синие и зеленые), они не передадут всего благородства нежных красочных сочетаний оттенков лица модели. *Яркие краски в руках малоопытного художника создают лишь резкие и грубые сочетания, весьма отдаленные от оттенков природы.*

Для передачи цветового разнообразия лица достаточно небольшой разницы лишь в оттенках одной краски или нескольких сближенных однородных теплых красок: охра светлая, охра золотистая, марс светлый, марс темный и т. д.

Если оттенки этих красок поместить вплотную друг к другу, то можно заметить различие между ними. Использование данных красок может содействовать достижению красочного единства лица и овладению «секретами» колорита.



Прием высветления красок при живописном исполнении картины

Известно, что различные оттенки основных красок достигаются путем их разбелки белилами. И здесь важно знать и чувствовать свойства белил. Хотя они и необходимы в живописи, в то же время часто являются ее первым врагом.

Белила высветляют всякий цвет, меняют его оттенок. Слишком разбеленный цвет превращается в цвет безликий, выцветший, «пустой по своему звучанию», бледный, неяркий, словно потерявший жизненную энергию, такой цвет постепенно умирает. Сам по себе белый цвет не принадлежит ни к группе холодных цветов, ни к теплой группе.

Поэтому темные краски нередко нужно высветлять не белилами, а светлыми красками других энергичных оттенков — желтыми, охристыми, красными, салатовыми, зелеными, в зависимости от цвета натуры. Высветляя любой цвет белилами, надо часто добавлять к ним еще и другие краски, для того чтобы цвет не потерял звучности, свежести, эмоционального оттенка — холодного или горячего.

1. В самом начале живописного исполнения портрета определяется *натуральный цвет лба*, при этом возможно смешать охру, белила и немного кадмия. Для *розоватости щек* — в эту охристую смесь прибавить английской красной. Затем можно по написанному слою (возможно и по сырой краске) немного положить и оттенки краплака, так постепенно и подбираются цветовые оттенки каждой части лица.
2. Далее определяйте на лице портретируемого цвет (тон, яркость) рефлексов от воздушной среды, рефлексов от предметов, окружающих модель, — от зелени деревьев, рядом стоящих предметов, тканей или от водной глади реки и т. д.
3. Затем можно начать определение и прокладку остальных плоскостей лица цветовыми оттенками. Следует помнить, что пространство и пластический объем формы решаются не разбелкой цвета и «тушевкой» формы, а градацией чистых оттенков.

4. Начинать писать портрет лучше с той части, которая наиболее ясна автору. Предположим, художник верно определил тон и цвет лба, оттенок волос и начал писать по подмалевку (тоновой прописке лица).
5. Начинающему художнику необходимо, когда он пишет, например, щеку — сравнивать не только освещенную часть щеки с теневой частью, но и сравнивать ее с цветом лба, шеи, с оттенком фона и волос. Так, всегда при письме любой детали сравнивайте оттенки как можно больше и чаще: весь процесс живописи состоит в сравнении. Сравнивать необходимо с точки зрения формы, пропорций и с точки зрения цветовых, тоновых, яркостных отношений.
6. Составляя смеси, старайтесь не прибавлять ту или иную краску к белилам, а к краскам прибавлять белила. Это предостережет от разбеленности и от излишнего расхода краски.
7. Берите средней ширины кисть-лопаточку (мех — колонок, белка или синтетика):
 - ❖ для световой части лба;
 - ❖ для теней на лице;
 - ❖ для фона.
8. При работе масляными красками удаление неверно положенного красочного слоя на холст производится тряпкой, смоченной скипидаром.
9. В живописном этюде головы каждым мазком кисти следует выявлять каждую плоскость или небольшую грань лица и головы и обязательно отличать по цвету один мазок от другого.
10. Часто случается, что художник, отойдя на расстояние от работы, обнаруживает, что этюд стал каким-то невыразительным, в красках нет свежести, чистоты, света. При всей подробной выписанности деталей в портрете не чувствуется объема, обнаруживаются ошибки в пропорциях — лицо как-то скошено, глаза нечетко построены, одна скула по отношению к другой съехала вниз, губы не так посажены, в итоге, нет портретного сходства. Художник, как правило, начинает в этом случае исправлять маленькой кисточкой детали, но и это не улучшает этюд. Все это происходит оттого, что процесс работы над деталями отвлек его от целостного восприятия модели. Следует портрет поставить «лицом к стене» и некоторое время отдохнуть (день—два), затем с новыми силами вернуться к портрету. Чтобы добиться целостного живописного решения, художнику приходится отказаться порой от многих найденных деталей и раздробленный этими деталями рисунок головы привести к обобщению плоскостей формы, снова уточнить конструкцию головы.

11. *Цвет тела* человека отличается от цвета всех других предметов видимого мира. Известно, что цвет тела у всех разный, нет двух лиц, абсолютно одинаковых по цвету кожи. Чтобы научиться различать цветовую разницу кожи, необходимо изобразить *три этюда головы людей разного возраста на одном холсте* и сравнить их друг с другом.

- ❖ Исполните голову *девушки*. Например, черные волосы обрамляют форму ее гладкого светлого, слегка желтоватого лба, розово-алые губы — это мягкое сочетание мелких граней формы рта. Розоватость девичьих щек перекликается с алыми губами. Светлое желтовато-розовое лицо дает приятный зеленовато-лиловый полутон в тени.
- ❖ Изобразите портретный этюд *мужчины средних лет* с четко выявленным анатомическим строением черепа. Рисуя лицо такого мужчины, замечаем, что для его изображения нужны совершенно другие краски, чем для этюда головы девушки. Цвет его лица бледно-желтовато-зеленый. Теневые места головы тоже зеленоватые, но абсолютно непохожи на зеленоватость оттенков в этюде девушки — они скорее коричнево-зеленые. В данном этюде головы нет тех нежных розовых тонов, которыми исполнялись щеки и губы девушки, и, начиная готовить красочные смеси для передачи цвета лица мужчины, убеждаетесь, что смеси эти надо делать совершенно из других красок.
- ❖ Пропишите этюд *головы пожилого человека* (старика с седыми волосами). Начиная писать его красочный портрет, вы сразу же сопоставляете эту голову с двумя ранее написанными этюдами и убеждаетесь, что она и по цвету, и по фактуре кожи совершенно не похожа на две предыдущие головы.

Эти задания позволяют вам точнее воспринимать тончайшие цветовые оттенки кожи натуры, различать человеческие лица и по характеру форм плоскостей и пропорций, и по фактуре кожи тела.

Работа с палитрой

Палитру лучше всего использовать белую, так как на основе белого цвета легче подобрать тончайшие цветовые, тоновые, яркостные оттенки — это белый пластик или большая тарелка, белая плитка глянцевая.

Цвет палитры, в принципе, всегда должен совпадать с цветом холста, между ними не должно быть ни тональной, ни цветовой, ни яркостной разницы, и освещены они тоже должны быть одинаково. Ибо палитра, находясь, к примеру, в тени, а холст, освещенный сильным светом, будут иметь цветовую, тональную разницу между собой. В этом случае допускается ошибка, которая не дает возможности точно подобрать и передать в картине цветовые оттенки натуры.

Подбираемые на палитре *цветовые оттенки лица, шеи* лучше располагать в той же последовательности и в том же соседстве, что и в натуре, тогда происходит как точный подбор отдельно каждого цвета предмета, так и точное сочетание группы цветовых пятен между собой. И только после этого верно найденные цветовые отношения переносятся на холст. Данным методом работал художник К. А. Коровин.

Палитра выступает в роли цветового эскиза к будущей картине, поэтому очень важно единство холста и палитры в тональном, цветовом и яркостном отношении, что дает возможность точно предвидеть все цветовые отношения в будущей картине.

Работая над портретом, следите за *своими художественными инструментами*:

- за тем, чтобы палитра была вычищена;
- чтобы кисти были чистые; мыть кисти надо после окончания работы жидким мылом (или средством для мытья посуды), и ни в коем случае не оставлять их невымытыми до следующего дня, так как иначе они портятся, теряя свою эластичность;
- *в этюднике*, кроме красок, кистей, должны быть тряпки, которыми будете вытирать кисти, и тряпки, чтобы вытирать с холста ошибочно положенные цветовые пятна краски;

Для разжижения красок в работе можно применять растворитель № 1 или № 2 или скипидар в двух емкостях. В одной емкости художник прополаскивает кисть в процессе работы, а жидкость из другой емкости используется непосредственно для работы на холсте. Такой прием использования двух емкостей с жидкостью в работе над картиной позволяет добиться очень высокой степени чистоты, яркости цвета красок в картине (приемы достижения особой чистоты в исполнении картины подробно были описаны в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве»).

Положенные по краю палитры краски каждый день можно не счищать. Но с рабочего поля палитры после каждого сеанса надо счищать краску мастихином, а затем стирать тряпкой, смоченной скипидаром, доводя поверхность палитры до блеска. Можно очистить запущенную палитру и другим способом. Надо на палитру положить тряпку, смоченную нашатырным спиртом. Через некоторое время краски разбухнут и легко снимутся мастихином. Если краски сильно засохли, то этот прием можно повторить дважды.

Художники для достижения точности и звучности, свежести цветовых оттенков в картине, применяют иные живописные технические приемы соединения красок, чем обычное простое механическое соединение:

- соединение красок приемом «воздушного» (сухого) мазка;
- соединение красок приемом мозаичного проложения мазков;
- простое механическое смешивание красок на палитре;
- лессировочное соединение красок.

Каждый способ соединения красок в результате дает свое новое, принципиально иное интересное качество.

§ 2. Живописный этюд головы в условиях помещения

Приступая к живописи головы, на первых занятиях невозможно написать полностью законченный портрет — то есть передать и портретное сходство, и психологическую характеристику изображаемого человека. Для этого нужны, несомненно, и особый дар, и знания, и вместе с тем большая практика в работе над портретом.

Исполнение живописно-красочного портрета разделяется на несколько *поэтапных заданий по живописи головы*, которые постепенно подводят начинающего художника-портретиста к успешному, уверенному изображению портрета и творческому подходу к решению его композиции.

Первый этап. Живописные этюды головы с живой модели в условиях помещения (то есть используется освещение сбоку светом из окна).

Второй этап. Живописные этюды головы с живой модели в условиях пленэра.

Третий этап. Живописное исполнение краткосрочных этюдов головы с живой модели.

Рассмотрим общий ход работы.

1. Продолжительные и углубленные занятия рассчитаны на длительное изучение головы в течение 18–20 академических часов. Подобрать модель, надо, прежде всего, ее посадить и осветить так, чтобы четко и ясно читалась форма головы.
2. Живописное исполнение этюда головы должно иметь *освещение сбоку светом из окна*.
3. Исполняется *рисунок портрета*. В нем прорабатывается объемное построение формы головы с правильно взятыми пропорциями, передается характер натуры. В детальном рисунке под живопись художник прописывает все плоскости. Работа вначале будет идти медленно, по частям, но со временем появится опыт, уверенность и темп в работе.
4. Если живописный портрет будет *исполняться на холсте* масляными красками, то рисунок с помощью копировальной бумаги переводят на холст.

5. Подготовленный портретный рисунок далее прописывается красками, гуашевыми или масляными. Усадив модель в ту же позу и в том же месте, следует *приготовить палитру* для работы красками (см. § 1, тема «Работа с палитрой»).
6. Далее художник *разрабатывает план цветовых отношений* в портрете, при этом учитывается важное значение фона (см. § 1, тема «Значение фона в портретной живописи»).
7. Цвет лица, волос модели является своеобразной точкой отсчета в решении цветового строя картины в целом. Поэтому сначала *определяется натуральный цвет лица* модели (приемы подбора и определения натурального цвета предмета уже были подробно описаны в книгах В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве», «Живописная грамота. Основы искусства изображения»). Отметим, что **правильно подобранным цветом** является тот, что при сопоставлении с предметом становится словно продолжением его натурального цвета, то есть сливается, точно совпадает с цветом предмета по всем трем цветовым характеристикам:
 - тоновой (светлее—темнее);
 - цветовой (теплее—холоднее);
 - яркостной (ярче—приглушеннее).
8. При живописном исполнении портрета художник вначале *прописывает крупные плоскости формы головы широкими кистями* и затем постепенно переходит к ее детальной разработке мелкими кисточками.
9. Выполняя живописный этюд головы, художник передает не только основную цветовую характеристику головы в целом, но и характерные особенности цвета лба, щек, подбородка, носа модели и т. д. Художник должен *каждую плоскость лица решить в цвете*. Для этого ему нужно научиться из имеющихся красок составлять смеси телесных оттенков (см. § 1, тема «Определение красочных оттенков лица»).
10. Далее определяются и прокладываются *освещенная и теневая часть* в изображении лица и головы в целом, конкретизируются формы этих частей.
11. *Затем определяется цвет теней* (либо они холоднее света, либо теплее; тени могут быть светлые, темные или двойные; форма теней может быть разнообразна). Для этого необходимо внимательно рассмотреть лицо, провести сравнение его цвета, теней и освещенных пятен с фоном, проанализировать освещение. Следует внимательно рассмотреть портретируемого и определить цвет тени, света, рефлексов по отношению к фону и друг к другу согласно плану воздушной перспективы (подробно темы «Виды освещения», «Значение тени в изображении

предметов» были изложены на страницах книг В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве», «Живописная грамота. Основы пейзажа», «Живописная грамота. Основы искусства изображения»).

12. В портрете не должно быть одинаковых по тону, цвету, яркости теней, так как есть самые темные, насыщенные тени на первом плане, а постепенно уходящие вдаль тени светлеют, приобретая цветовой оттенок воздушной дымки.
13. Так же, как и при исполнении рисунка портрета или его прописке в технике «гризайль», в живописно-красочном изображении портрета резко *контрастные сопоставления пятен света и темной тени* на лице (фигуре) располагаются в том месте, где имеется твердо-костная основа. Например, костная часть носа исполняется четким контуром. Мягкие места (например, щеки, кончик носа, веки, уголки глаз, рта и т. д.) имеют мягкие переходы тонов.
14. Многие неопытные художники спешат *нарисовать глаза*. Для начала необходимо определить общий цветовой оттенок глазничных впадин, их тон, потом (возможно по сырой краске) прорисовывать плоскости формы глаз. Глаза нельзя изображать только линиями — они имеют свою форму, объем, состоящий из многих плоскостей и из нескольких планов (ближний, средний, дальний).
15. В живописном портрете, так же как и в рисунке или при тоновой прописке портрета, определяют одно самое светлое пятно и прослеживают постепенное движение от него к одному самому темному пятну в картине. Отдельно прослеживается движение светлых пятен в картине. Например, светлое пятно на первом плане (возможно, фрагмент белой ткани, белой чашки и т. д.) будет самым ярким и чисто-белым в отличие от белых пятен второго и дальнего плана, постепенно уходящих вдаль, они будут все более и более приобретать цвет воздушной дымки и становиться темными, терять свою яркость.
16. Работу над этюдом головы можно условно разделить на три шага, которые связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая, дополняя друг друга:
 - **первый шаг** — прорисовка подготовительного рисунка головы под живопись и первая прописка основных тональных градаций формы головы;
 - **второй шаг** — подробная цветовая разработка деталей головы, с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей;



третий шаг — обобщение и приведение этюда к живописному единству.

Живописное исполнение этюда головы с живой модели опирается на ряд **общих правил и приемов**:

1. Художник для парных форм головы (два лобных бугра, две надбровные дуги, две глазничные впадины, две скулы) находит цветовые смеси, сравнивает и накладывает красочные оттенки одновременно, что называется **прием парной красочной прописки лица**. Прием основан на сравнении, глубоком анализе различий парных частей лица по цвету, тону, яркости, степени освещенности, форме. Например, подбирается и накладывается красочный мазок на левое веко и тут же мазок на правое, при этом все время отслеживаются цветовые и тоновые различия в оттенках. Прием позволяет добиться наибольшей точности в передаче портретного сходства.
2. Анализируя в натуре характер соединения плоскостей между собой (по каждому сантиметру), художник выявляет образовавшийся *контур их стыковки — четкий, мягкий или размытый* и точно отражает в картине.
3. Важный прием, необходимый в каждодневной практике художника для построения рисунка и живописного исполнения отдельно взятого предмета и картины в целом (натюрморта, пейзажа, портрета и т. д.) — это **прием наблюдения предмета одним глазом** (при этом второй глаз закрыт). Различие между восприятием окружающих предметов одним глазом и двумя глазами было подмечено и описано еще в эпоху Возрождения известным итальянским художником Леонардо да Винчи. Многовековой живописный опыт показывает, что сравнительный анализ цветовых, тоновых оттенков разных предметов является более точным при наблюдении одним глазом.



Прием наблюдения предмета одним глазом помогает точно определить оттенки в следующих случаях, когда:

- ❖ определяется (по сантиметрам) сочетание границ предмета с фоном, их степень сближенности (по тону, цвету, яркости);
- ❖ анализируется сочетание каких-либо пестрых ярких поверхностей, расположенных на фоне друг друга;
- ❖ определяется сочетание плоскостей формы, имеющих очень сближенные оттенки тона, цвета, яркости;
- ❖ определяются тончайшие тоновые градации переходов от света к тени и рефлексы в теневых местах натуры;

- ❖ проводятся воображаемые вспомогательные линии;
- ❖ производится визуальный метод измерения предметов.

Устройство нашего зрения таково, что два глаза порождают два образа одного наблюдаемого предмета (согласно элементарной оптической теории дуглазия).

Пример 1.

Например, взяв коробок спичек на вытянутой руке, при этом по очереди закрывая глаза, можно наблюдать два образа.

Эти образы частично перекрывают друг друга, частично совпадают и различаются по величине. У некоторых людей эти образы еще и различаются по цвету (пример, левый глаз создает образ с розово-охристым оттенком, правый — образ с зеленоватым оттенком).

Пример 2.

Если взять коробок спичек на вытянутой руке и навести его на какой-то конкретный дальний предмет, затем сосредоточить внимание, сфокусировать свои два глаза на удаленный предмет, то близкий предмет (коробок спичек) покажется двоющимся и прозрачным в местах двоения.

Если сфокусировать глаза на ближнем предмете, произойдет двоение дальнего объекта. Это значительно затрудняет процесс измерения и изображения предмета.

Но при наблюдении одним глазом сочетания предметов на фоне друг друга являются конкретными и ясными.

Сопоставление предметов на фоне друг друга (на большом или малом расстоянии) всегда встречается в постановках (натюрморта, в пейзаже, портрете и т. д.), а контур формы предмета легко читается двумя глазами лишь на контрастном фоне (по тону, цвету, яркости). Поэтому так часто в практике художника используется прием наблюдения предмета одним глазом.

§ 3. ЭТЮД ГОЛОВЫ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЭРА

Приступая к заданию с целью научиться писать портрет на воздухе, под открытым небом, необходимо знать основные законы воздушной перспективы, которые излагаются в темах «Взаимосвязь тоновых отношений и воздушной среды в живописном произведении», «Значение цвета и формы теней (двойные тени) в изображении предметов», «Художественно-технические приемы передачи воздушной среды в живописном произведении», «Виды освещения», «Методы работы художника в условиях пленэра». Данные темы уже были подробно изложены в предыдущих книгах В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения», «Живописная гра-

мота. Основы пейзажа», «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве».

Умение писать голову и фигуру человека на фоне природы необходимо художнику потому, что жизнь, труд, отдых и быт людей связаны с природой. Портрет, исполненный в условиях пленэра, — это всегда яркая увлекательная картина, богатство цветовых оттенков, особые краски воздуха и света.

Выполняя пленэрные портретные этюды, необходимо помнить следующее.

1. В пленэрных этюдах модель отображается при разнообразном освещении: в солнечный, пасмурный день, утреннем, дневном, вечернем и т. д. Фигура модели должна отчетливо выделяться на фоне окружающей среды.
2. Каждый портретный этюд должен ясно передавать особенный цвет освещения, оттенки воздушной среды, конкретный оттенок цвета и тона и яркости теней, характерных именно для данного момента состояния природы.
3. Исполняя этюд на пленэре, сам художник и его холст, краски, палитра должны находиться в тени либо большого черного зонта, в крайнем случае, деревьев, или веранды и т. п.
4. Исполняя этюд в условиях пленэра, необходимо применение *черного видоискателя*.
5. Не нужно увлекаться *ярким пленэрным фоном*, убивающим звучание тончайших цветовых оттенков тела. Старайтесь модель располагать на «спокойном» фоне, сгармонизированном с цветовыми, тоновыми, яркостными оттенками кожи, одежды портретируемого.
6. Начинающему художнику необходимо выполнять в условиях пленэра многочисленные этюды (небольшие по своему размеру — 25 × 30 см), в которых постепенно отрабатывать верное соотношение (по цвету, тону и по яркости) крупных пятен *тела и фона*. Например, рассмотреть сочетание телесных пятен (натуральный цвет тела) и пятен тени, пятен освещения, рефлексов с оттенками фона.
7. При исполнении портретного пленэрного этюда обязательно применяется прием парной красочной прописки лица, проводится поминутное сравнение, глубокий анализ различий парных частей лица.
8. Следует точно подобрать *тон и цвет носа* по отношению к щекам, лбу, подбородку. Часто у мужчин нос бывает темный и другого цвета, чем щеки. Чтобы передать мясистость кончика носа, иногда применяются пастозные мазки краски, смягченные прикосновением пальца, а сверху, опять-таки по сырому слою, кладется блик. Но блик пишется не только белилами, а добавляется цветовой оттенок воздушной среды.

9. Следует точно подобрать *тон и цвет шеи* по отношению к лицу. Шея часто находится в тени от подбородка и поэтому ее цвет бывает темнее.
10. Между губами в лице портретируемого не прослеживается четкая линия, поэтому и отделять верхнюю губу от нижней надо не линией, а планами и *плоскостями*, *необходимо учитывать мягкое сочетание плоскостей*, как в натуре.
11. Таким образом, этюд постепенно выполняется от очень крупных цветных пятен к более мелким формам, при постоянном сравнении их цвета, тона, яркости, пропорций, освещенности и проверке подчиненности всех деталей целостной форме.
12. Известно, что модель, находясь в условиях пленэра, словно утопает в *бесчисленных рефлексах*. Рефлексы в условиях пленэра могут приобретать большую яркость и доминировать, значительно изменять истинный цвет предметов и модели, что осложняет передачу материальности природы. Это является проблемой для начинающего художника-портретиста. По словам Б. Иогансона, пленэрная живопись должна быть плотная, свежая, материальная, выписанная с большим тактом, где детали не разрушают форму, а обогащают ее. Должно возникать впечатление, что картина написана в один сеанс. Выполняя портрет (или обнаженную фигуру) на пленэре, придавая лицу (фигуре) рефлексы от неба, земли, окружающей зелени трав, деревьев, а также от водной глади реки или озера, не злоупотребляйте этими рефлексами. Ибо в лице (или обнаженной фигуре) может исчезнуть не только его материальность, а может произойти полное растворение лица в воздушной среде, слияние с ней или вообще лицо становится похожим на прозрачное стекло.
13. *Писать рефлексы* можно как по уже сухому красочному слою, так и прописывать их по сырому слою краски, добиваясь того, чтобы рефлекс мягко соединялся с цветом тени, не разрушал форму предмета, а помогал ее строить.
14. Согласно содержанию и характеру живописного портрета используются следующие выразительные средства:
 - ❖ благозвучное сочетание цветов или резкое, напряженное;
 - ❖ акцентирование;
 - ❖ различное ритмизирование;
 - ❖ разные виды контрастов (контрасты светотени, фактуры, цвета, линейные, пластические, движение мазков разной направленности и т. д.);
 - ❖ постепенное движение цветовых, тоновых, яркостных оттенков из тьмы к свету;
 - ❖ постепенное движение от холодных цветов к теплым.

Сила воздействия картины во многом зависит от выразительности изображенных фигур и особенно от экспрессии их лиц.

Художнику следует изучать выражение лиц не только в картинах, но и в жизни; необходимо познакомиться с тем или иным сокращением мышц в зависимости от переживаний человека.

Рассмотрим пленэрный портрет, увлекающий особенной свежестью и чистотой звучания красок, известного художника **К. А. Коровина** «Женский портрет» (фрагмент).

Точно положенные, яркие, сочные красочные оттенки, широкие, уверенные, отчасти фактурные мазки дают ощущение особой живости, динамики в картине, быстрого темпа исполнения портрета методом «*a la prima*».

Тоновые отношения

Портрет решен по принципу изображения светлого пятна — это фигура девушки на темном фоне летней зелени солнечного дня.

Но самым светлым и ярким пятном в картине все же является солнечный луч, проходящий по фрагменту шляпки, лица девушки и ее белой кофточке. Таким образом, солнечный луч располагается на первом плане картины. Освещенные солнечным лучом фрагменты фигуры выписаны как самые яркие, светлые пятна в картине, являясь центром внимания всей композиции.

Лицо портретируемой, слегка прикрытое шляпкой и завуалированное ее теплыми рефlekсами, находится на втором плане картины. Лицо подано значительно тише по тону, уступая по яркости и светлости первому плану картины — пятнам солнечного луча, тем самым создавая глубину пространства в картине.

Диапазон красочных оттенков в картине находится в пределах от бело-желтого цвета до глубокого темно-зеленого, темно-коричневого цвета, как мы видим, они не доходят до крайних границ тоновой шкалы (белого и черного цвета). Присутствие темно-зеленого цвета подчеркивает светлые места картины, усиливает резкость, четкость в восприятии живописной картины, оттеняет яркость и чистоту звучания цветных пятен картины, их переливы — оттенки. (Применение черного цвета без добавления других красок вызывает ощущение пожухлого оттенка и плоского пятна.)

Цветовая гармония картины

Портрет выполнен как звучание «теплого пятна» — это теплые оттенки лица, шляпки, цветов, на «холодном фоне» — блузка, прохладная зелень фона и фрагменты холодного неба.

В написании портрета используются *две цветовые гармонические пары: красный—зеленый цвета* (красные розы и зелень листвы фона);

желтый—голубой цвета (просветы голубого неба сквозь листву, голубые рефlekсы воздушной среды на лице, блузке девушки, в розах и желто-охристая шляпка, лицо, охристые рефlekсы на кофточке).

Цветовые оттенки красного—голубого также составляют гармоническую пару. В основном все нежные оттенки этих гармонических пар присутствуют в написании светлой блузки девушки.

Цветовой тоникой в данном случае является цвет фона — зелень листвы, голубое небо, голубые рефлекссы, голубая воздушная дымка, окутывающая собой все в портрете.

Этой в основном холодной по цвету тонике противопоставляются контрастом *теплая цветовая субдоминанта* — лицо девушки, шляпка с приколотыми розами.

Цветы выполнены ярко, но темнее по тону, в отличие от цветовой *доминанты* как самого яркого, светлого и горячего пятна в картине — это, конечно же, скользнувший солнечный луч по краю шляпки, лица, блузки девушки.

В портрете чувствуется *великолепная тональная проработка* и выверенные соотношения цветов и оттенков, осуществлена разработка рефлекссов. Одновременно с тончайшей разработкой цветовых, тоновых оттенков мы наблюдаем и *вкрапление чистого, открытого цвета*. Эти вкрапления дают чистоту, необыкновенную свежесть, яркость, звонкость и праздничную высоту «звучания» колорита картины в целом, но при этом художник сохраняет тончайшую нюансировку тональных, цветовых оттенков. К. А. Коровин часто использовал этот прием высокой форманты цвета в своих картинах (прием был подробно описан в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве»).

Пастозно положен красочный слой на элементах ближнего плана картины.

Крупными мазками исполнен весь портрет за исключением лица портретируемой, в котором:

- тонким слоем краски аккуратно выписаны черты лица;
- исполняется нежное, плавное, мягкое соединение оттенков цвета лица;
- верхняя часть лица в целом мягко погружена в теплый оранжеватый рефлекс от шляпки;
- нижняя часть лица выполнена светлее, за счет рефлекссов от блузки и прикосновения солнечного луча;
- тени на лице и шеи показаны очень нежно по цвету, тону, оттенки тени нежно переходят друг в друга.

В картине используется контраст фактурных крупных и рваных по своей форме мазков всей картины с гладкими нежными, мягкими мазками лица, плавно переходящими друг в друга, что еще больше акцентирует внимание зрителя на облике портретируемой.

Четкий контур применяется лишь на первом плане картины — это небольшой фрагмент сочетания лица и полей шляпки. *Мягким контуром* (сближенность соседствующих цветовых пятен по тону, по цвету, по яркости) исполняются все планы картины. Размытый контур не применяется.

Изображаемые формы в картине даются не изолированно, а в тесной взаимосвязи и объединяются они в неразрывное целое с помощью множества *цветных рефлексов*. Мы видим, как фигура погружается в световую, воздушную среду, цветные рефлексы перекликаются друг с другом и ощущается вибрация цвета, возникает ощущение некоего движения. Изображение в картине словно оживает и воспринимается одухотворенным.

Собственно и картина словно соткана из множества тончайших нежных оттенков (которые можно рассматривать и через лупу). На близком расстоянии мазки напоминают хаотичную разноцветную мозаику, но на некотором расстоянии от картины возникает живописный образ.

Единые очертания полей шляпки и легкий наклон линии спины создают изящную общую диагональ фигуры.

§ 4. Живописное исполнение краткосрочных этюдов головы

Одним из основополагающих упражнений в процессе обучения портретному искусству является выполнение кратковременных, или, как их еще называют, краткосрочных этюдов головы, в которых основное внимание уделяется художественному живописному решению.

В краткосрочных этюдах удобно решать конкретные задачи, которые помогают начинающему художнику избавиться от приблизительной раскраски тела, от излишнего применения черной краски и от разбеливания портретного этюда белилами.

Для исполнения портретных этюдов выбирается человек средних лет с худым лицом, в котором легко проглядывались бы кости черепа, на которые «опирается» рисунок портрета (скулы, переносица, подбородок, надбровные дуги).

Такие кратковременные этюды необходимо исполнять за один сеанс, то есть в течение одного-двух академических часов.

Работая над кратковременными этюдами, необходимо учитывать следующие положения.

1. Выполняя краткосрочный этюд головы и шеи модели по подготовленному рисунку, учащийся не должен стремиться в короткий срок промоделировать все до мельчайших подробностей (как это делается в многосеансном этюде).
2. Недопустимо учащемуся сразу же приступать к работе над деталями, это неизбежно приведет к дробности этюда.
3. Размер этюда головы должен быть небольшой — 20 × 15 см или 30 × 20 см. Материалом для этюда могут служить картон, холст, наклеенный на картон, проклеенная плотная бумага или ватман.

4. В краткосрочном живописном этюде широкой кистью прописываются крупные плоскости, тени, освещенные места формы головы и плечевого пояса, без передачи деталей.
5. В каждом последующем этюде решается новая конкретная задача. Итак, первая живописная задача — это *цветовое сочетание границ формы головы, шеи модели с фоном* (на основе приема сравнения цветовых оттенков). Фоном портрета могут служить какие-либо драпировки, предметы, мебель, стены помещения или же пейзаж и, конечно же, воздушная среда — ее цвет, тон и плотность. Исполнение сочетания границ формы головы модели и фона основывается на внимательном отслеживании (почти по сантиметрам) и определении вида образовавшегося контура (четкий, размытый, мягкий) между очертаниями головы и фоном и точного отображения этих контуров в этюде.
6. В следующем кратковременном этюде ставится задача проработать этюд портретируемого *на глубоком фоне*, то есть портретируемый находится на далеком расстоянии от декорированных драпировок.
7. Далее в краткосрочных этюдах ставится такая цель, как нахождение на холсте *колористического единства головы и фона*, где цветовая моделировка формы головы обязательно содержит в себе рефлекс фона, воздушной среды и освещения.
8. Необходимо исполнить ряд этюдов с целью научиться писать *темные места (тени) головы цветом*, ибо практика показывает, что наиболее трудно художнику, особенно начинающему, увидеть в природе цвет тени. Часто малоопытный художник делает тень головы тем же цветом, что и свет или оттенок лица, только утемняя его черной краской. Научиться видеть цвет теней — это одна из трудных, но и необходимых живописных задач. Вначале прописывается этюд головы с применением *холодных теней*, затем выполняется этюд головы с *теплыми тенями* и в последующем этюде рететируется исполнение головы с *двойными (тепло-холодными) тенями*. Следует помнить, что цвет теней определяется рефlekсами окружающей среды и контрастен освещению.
9. Необходимо исполнить ряд этюдов головы и шеи модели при *различном освещении*. Выделяют следующие виды освещения:
 - ❖ освещение пленэрное (солнечный день — теплое);
 - ❖ освещение пленэрное небесное (холодное);
 - ❖ освещение пленэрное (пасмурный день — тепло-холодное);
 - ❖ освещение искусственное (теплое);
 - ❖ освещение комнатное (холодное);
 - ❖ освещение смешанное.

10. Известно, что И. Е. Репин часто усложнял портретные задания для учащихся тем, что подсвечивал модель скрытой лампой, либо натурщик во время сеанса грелся у печки, при этом виднелись красные рефлексы, попадающие на его лицо и тело.
11. *При написании краткосрочных этюдов необходимо прежде всего определить верное отношение одновременно двух, трех или четырех крупных цветовых пятен картины, например лица и воздушного неба или одежды и фона (зелень деревьев, дальнее пшеничное поле и т. д.), а далее, разрабатывая картину подробно, вести живописную работу таким образом, чтобы находить на палитре точное сочетание одновременно двух-трех соседствующих цветовых пятен и прописывать их в картине.*
12. В следующем кратковременном этюде ставится задача *исполнить этюд, разместив портретируемого против света.*

Модель, посаженная против света, — наиболее трудное задание, поэтому рассматривается на последнем этапе обучения, когда основательно изучена голова в более простых постановках (при освещении спереди или сбоку).

Трудность изображения головы против света заключается в том, что голова воспринимается как нечто темное, словно негатив.

Работая над таким этюдом, необходимо учитывать следующее:

- ❖ если в прежних постановках лоб, нос, веки были светлее теневых глазных впадин, нижней площадки носа и тени под нижней челюстью, то в данной постановке *все становится наоборот* — лоб становится темный, а глазные впадины выглядят светлее лба;
- ❖ на нижнюю *площадку носа* также падает рефлекс от окружающих освещенных предметов, и он светлее верхней губы — объем головы ощущается меньше;
- ❖ основную трудность данной постановки составляет *определение цвета теневой части лица*. Даже опытные художники, много писавшие с натуры, знают, что если нет длительных практических навыков работы по системе живописных отношений (сравнение оттенков по тону, цвету, яркости), очень сложно определить цвет теневой части головы, обычно она выходит грязной по цвету и вялой по тону;
- ❖ поставленная против света модель принимает на себя рефлексы от окружающей среды, что затрудняет определение *натурального цвета лица модели*.

Великолепными примерами решения подобной живописной задачи, где точно и тонко найдены цветовые отношения лица и фигуры к окружающей среде, к предметам и фону в картине, являются портрет В. А. Серова

«Девочка с персиками» и «Портрет академика И. П. Павлова» работы М. В. Нестерова.

Краткосрочных этюдов, часто называемых «нашлепками», необходимо писать много, для того чтобы такими постоянными упражнениями приучить глаз к тонкому ощущению цветовых оттенков и их отношений в природе. В дальнейшем полезно чередовать продолжительные этюды с быстрыми «нашлепками». Учащийся всегда может прервать работу над длительной постановкой и сделать быстрый этюд, даже с той же модели, но с другого места, с тем чтобы освежить свое восприятие природы и лучше понять изображаемую форму. После этого можно опять вернуться к основному этюду.

Рассмотрим картину **И. А. Макарова «Портрет неизвестной с девочкой»**.

Диапазон тоновых оттенков картины содержит в себе самые крайние границы тоновой шкалы (ярко-белое и черное пятно).

Цветовые оттенки произведения составляют следующие гармонические пары: синий—желто-охристый, табачно-зеленый—красный цвета. При этом главная гармоническая пара (синий—желто-охристый цвета) расположена на первом плане картины. Второстепенная гармоническая пара (зеленый—красный цвета) использована для разработки фона картины.

Вся композиция портрета словно залита солнечным светом. Светло-желтый оттенок солнечного освещения присутствует во всех красках картины.

В основном *тени и рефлексы* в картине исполнены теплыми цветами (охристые, охристо-зеленоватые, охристо-красноватые). Цвет теней на предметах и фигурах образуется из цветных рефлексов от крупных предметов, расположенных в пространстве картины, и от яркого оттенка солнечного света, наполняющего воздушную среду.

Доминантой «звучат» фигуры в белых одеждах и голубые ленты.

Проследивая характер *сочетания контуров* всех фигур между собой и фоном, замечаем, что чаще они выполнены *четким контуром* и лишь в некоторых местах *мягким контуром*, в результате портрет воспринимается отчасти как декоративно-плоскостной. Размытый контур в изображении отсутствует.

Рассмотрим картину **К. Е. Маковского «Портрет княгини З. Н. Юсуповой»**.

Цветовые оттенки портрета составляют гармоническую пару: красно-оранжево-охристые—серо-зеленые цвета. Центром внимания в портрете является лицо женщины, ее выразительные светлые серо-зеленые глаза.

В тоновом отношении картина в целом исполнена оттенками среднего раздела тоновой шкалы. Если проанализировать самое светлое и самое темное пятно картины, то мы увидим, что *диапазон тоновых оттенков*

картины не доходит до крайних границ тоновой шкалы (ярко-белого и мрачного черного цвета).

- *Яркость* платья и банта выгодно подчеркивает глаза портретируемой.
- Исполнение данного портрета основано на *мягком и размытом контуре*.
- *Освещение* в портрете тихое, мягкое, теплое по цвету.
- *Тени* в картине имеют плавные постепенные тоновые переходы, они исполнены легко, прозрачно, светлыми серо-зелеными оттенками все объединяющего фона.
- *Цвет воздушной среды* определяется цветом фона. Рефлексы от фона ложатся по всей поверхности одежд, лица и рук портретируемой.
- *Разработка фона* построена на постепенном движении от темного к светлomu пятну.

В исполнении портрета используется прием «*non finito*». Так, например, мелкие детали — плоскости лица, рук, узор тканей, головного убора, пуговицы не прорисованы с фотографической точностью, а выполнены обобщенно.

Рассмотрим картину советского художника А. А. Дейнеки «**Автопортрет в панаме**».

Цветовые оттенки портрета составляют гармоническую пару: красно-оранжево-охристые—серо-сине-зеленые цвета.

Диапазон тоновых оттенков картины не доходит до крайних границ тоновой шкалы (ярко-белого и мрачного черного цвета).

Данный портрет исполнен достаточно схематично — методом обрубков. Здесь резко выделены основные плоскости лица и шеи, схематично проложены сине-зеленые *тени*. Условно передан цвет лица.

Портрет выполнен *четким контуром*, изображение воспринимается достаточно раздробленным.

В заключение главы перечислим основной набор красивых по своим цветовым, яркостным качествам масляных красок и их оттенков, наиболее часто используемых в творчестве известных художников-портретистов.

1. *Белый цвет* — белила цинковые, белила титановые, белила свинцовые, белила баритовые перманент.
2. *Желтый цвет* — кадмий (светлый, темный), кадмий желтый светлый, кадмий желтый темно-желтый, кадмий оранжевый, неаполитанская желтая (двух оттенков), индийская желтая.
3. *Рыже-коричневые краски* — охра (разные оттенки от светлого до темного), охра желтая, охра золотистая и т. д.
4. *Красные краски* — земля светло-красная, земля венецианская красная, земля индийская красная, земля розовая, киноварь светлая, киноварь алая, киноварь красно-оранжевая, краплак гарансовый, краплак розо-

- вый, краплак пурпуровый, кармин гарансовый, английская красная, красная охра, красный марс, капут-мортуум и т. д.
5. *Зеленые краски* — земля зеленая веронская, земля зеленая богемская, земля зеленая оливковая, изумрудная, зеленая малахитовая, окись хрома, Поль Веронез, оксиды зелено-синий и сине-зеленый, кобальт зеленый (светлый, темный), прусская зеленая и т. д.
 6. *Синие краски* — ультрамарин (светлый, темный), ультрамарин французский, кобальт синий (светлый, темный), лазурь железная, азуритовая лазурь, церулеум (целиновая лазурь), прусская синяя, берлинская лазурь (ее разновидность — китайская лазурь), антверпенская голубая и т. д.
 7. *Фиолетовые краски* — фиолетовый краплак, фиолетовая минеральная (№ 1, № 2), марс фиолетовый, кобальт фиолетовый и т. д.
 8. *Коричневые краски* — умбра натуральная кипрская, умбра натуральная, умбра жженая, сиена жженая и натуральная, кассельская умбра, веронская коричневая, прусская коричневая, Ван Дик коричневый, марс коричневый.
 9. *Серые краски* — минеральная серая, серая пена.
 10. *Черные краски* — слоновая кость жженая (для светлых, серых тонов) и персиковая для лессировок, виноградная черная, свинцовая черная.



Глава 3

Композиция в портретной живописи

Композиция есть во всем — не только в картине, но и в этюде, в портрете, в наброске, где четко определяется место, на котором сидит модель, и точка, с которой смотрит на нее художник.

И. Е. Репин

Разрабатывая композицию портрета, живописец продумывает его **тип**:

- парадный;
- камерно-интимный;
- композиционно-обстановочный;
- декоративный;
- стилизованно-условный;
- групповой;
- семейный;
- жанровый;
- монументальный.

Каждый тип портрета имеет свои композиционные особенности. Например, для *группового портрета* характерна передача духовного родства, смысловой взаимосвязи, объединяющей всех изображенных людей (либо это привал на охоте, либо деловое заседание и т. д.).

Для *парадного портрета* характерен показ лица, фигуры в увеличенном виде, то есть превышающем истинные размеры модели.

В погрудном портрете *камерно-интимного* характера размер изображения головы может не превышать натуральную величину головы портретируемого, то есть ее объем выполняется немного меньше и т. д.

Портрет — это не механический слепок с лица, не бесстрастное воспроизведение черт, портрет есть художественный образ.

Портретное сходство должно совпасть с верной глубокой оценкой характера изображаемого человека. Именно глубинное постижение художником модели придает портретному образу убедительность.

Художественный образ — форма отражения явлений действительности в искусстве. Образ — это художественное воспроизведение действительности, чувственно-конкретное наглядное выражение идеи. Реалистический художественный образ всегда предлагает обобщение, выделение наиболее существенных сторон жизни. Посредством этой типизации художник раскрывает правду и смысл, внутреннюю закономерность жизненных явлений.

Рассмотрим разнообразные композиционные приемы исполнения портрета.

1. Восприятие портретируемого со стороны художника может быть разным: объективным, рациональным или эпическим, эмоционально-чувственным, поэтически одухотворенным и т. д. Но художник всегда стремится уловить душевный строй человека, его «атмосферу», настроение, в таких портретах чувствуется личное, так сказать, «лирическое» восприятие модели. Такой подход к созданию портрета ведет к некоторой его односторонности, но именно этот метод сообщал портретам особое обаяние, поэтическую привлекательность и «духовное изящество». Необходимо помнить, что в портретном искусстве исследуются все сложные нюансы характера.

По словам замечательного русского портретиста К. П. Брюллова, удержать лучшее лица и облагородить его — вот настоящее дело портретиста. Конечно, для живописца красота человека заключается в его духовном богатстве. Художник всегда стремится, чтобы оно было выражено и красотой, эмоциональностью самой живописи, которая должна непосредственно, самым своим зрительным строем выражать содержание художественного образа. Здесь имеется в виду и красота цветовых сочетаний, рефлексов, богатство цветовых, тоновых оттенков картины, их нежные, постепенные таинственные переходы.

2. Существует композиционный прием, когда в портрете намеренно *нарушается дистанция*, отделяющая модель от зрителя, то есть фигура выдвигается художником на самый передний план картины.
3. Известен композиционный прием, при котором в портрете *голова и торс изображенной модели, освещенные косым лучом*, выступают неясными очертаниями из глубокого темного фона картины. Свет выделяет только характерное лицо, задумчивый взгляд, направленный на невидимого собеседника.

4. Известно, что, *освещая модель с разных точек зрения, каждый раз по-иному выявляется форма предметов, лица, фигуры* — это важный художественный прием трактовки формы, с помощью которого можно упростить или оживить изображение.
5. Существует следующий прием: часто для *выразительности взгляда* изображенного человека художниками исполняется скупуплезная детальная проработка только в изображении глаз, остальные части лица и фигуры, фона прописываются более или менее обобщенно.
6. Интенсивность душевной жизни портретируемого, как правило, выражается эмоциональностью живописи. Это такие характеристики, как: выразительная пластика формы, контрасты света и тени, активное внимание художника на ракурсах и силуэте портретируемого, свободное движение кисти художника, подвижные мазки, почти эскизно исполняемая фигура, выступающая на звучном, ярком фоне.
7. Прием, когда портретируемый изображается в некой *беспокойной позе*, что создает ощущение живой активности, будто модель участвует в каком-то споре, нетерпеливо ожидая возможности ответить собеседнику.
8. Известен выразительный прием в портретной живописи, когда художник уделяет большое внимание рукам портретируемого, ибо руки порой расскажут о человеке не меньше, чем лицо. Жесты и движения должны быть в портрете жизненными, характерными именно для этого человека, причем в том состоянии, в каком он изображается. Величайший русский артист Ф. И. Шаляпин дал яркое определение жеста: «Жест есть не движение тела или части его, а движение души».
9. Необходимо много внимания уделять поискам *силуэта фигуры и головы по отношению к фону*, потому что точно и выразительно найденный силуэт фигуры придает портрету большую художественную выразительность.
10. Художник-портретист должен стремиться передать неповторимое *выражение лица модели* и через это выражение, присущее только данному человеку, показать его душевное состояние.
11. Следует помнить, что неяркая, но интересно разработанная, красиво сгармонированная в своих сочетаниях палитра красок портрета, тональная согласованность, отсутствие аксессуаров, нейтральный фон позволяют концентрировать внимание зрителя на выразительности лица и фигуры портретируемого.
12. Отметим следующий композиционный прием. *Прием заключается в контрастном сопоставлении дальнего плана портрета (это солнеч-*

ный, словно погруженный в горячее море пейзаж) и ближнего плана портрета (это тихий покой интерьера, свободная непринужденность позы модели, возможно, полулежащей в кресле с книгой в руках, или задумчивость, серьезность лица, сдержанная сосредоточенность всего облика). Такая композиция портрета вводит в мир, полный мечтательного лиризма, в равномерное течение овеянной светлой поэзией бытия. Не в чем-то исключительном, но в «простом», реальном можно увидеть и передать в портрете значительное и прекрасное, что есть в данном человеке, органически сочетая жизненную правду и поэтическую красоту модели.

13. С середины XIX в. известен *практический совет ректора Петербургской Академии художеств Ф. А. Бруни для начинающих художников* по составлению композиции портретной композиции. Для тех, кто некрасиво и слабо компонует, необходимо вырезать из бумаги фигуру (или несколько фигур) своего эскиза и попробовать передвигать их на бумаге одна к другой ближе, дальше, выше, ниже, и лишь когда группировка предметов и фигур станет красива, обвести ее карандашом и затем вырисовывать.
14. В композиции картины важна *неповторимость элементов*, подчинение всех закономерностей и средств композиции общему замыслу картины, то есть согласованность всех ее элементов с определенным рисунком, светотенью, цветовой гармонией, определенным освещением. Художник заранее продумывает общий тон картины, определенную перспективу изображения, цвет, тон воздушной среды, фактуру наложения красочного слоя.
15. Важен в решении композиции портрета выбор *типа линий рисунка* будущего изображения:
 - ❖ первый тип — волнообразные (S-образные, змееобразные) линии;
 - ❖ второй тип — прямые, изломанные линии.Каждый тип линий несет свое эмоционально-образное значение, по-особому выражает ритм, пластику фигур. Примером для просмотра и сравнения могут служить иллюстрации на цветной вклейке. (Значение типа линий было подробно описано в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы пейзажа».)
16. В рисунке портрета, согласно сюжету, используются композиционные приемы, такие как:
 - ❖ симметричность;
 - ❖ асимметричность;

- ❖ продумывается контрастность форм, света и тени, фактуры, цвета;
 - ❖ преобладание вертикальных, диагональных, горизонтальных линий в очертаниях, их соотношение между собой, их идейно-эмоциональное значение в картине и т. д.
17. Как показывает живописная практика, не следует помещать в края композиции любой картины формы, параллельные раме, в этом случае формы воспринимаются словно «прилипшие», плоские, т. е. теряют свой объем и перспективу. Поэтому лучше избегать такой параллельности форм у края картины либо перекрывать их другими предметами.
 18. Существует прием композиции портрета, где свободный разворот фигуры человека, чреватый переменной позы, читается как момент, усиливающий неуверенность, вопросительность, распутье (к примеру, этот прием использован в картине И. Е. Репина «Портрет Л. Н. Толстого»).
 19. Предварительно, в этюдах живописцем *осмысливается передача трехмерности пространства будущего портрета*:
 - ❖ перекрывание одного предмета другим;
 - ❖ перспективное сокращение каждого элемента картины, фигуры, лица и всей композиции в целом;
 - ❖ разработка фона, его динамика или статика.
 20. Художником *продумываются пустоты пространства портрета* — это пространственные промежутки, с помощью которых можно добиться ощущения либо тесноты, либо простора, широты согласно сюжету, замыслу картины. При этом еще раз осмысливается ракурс вертикальных и горизонтальных плоскостей в картине.
 21. Известен композиционный прием, когда изображение главного предмета, главного пятна — смыслового узла, не всегда располагается на первом плане картины, а занимает второй план; при этом, первый план служит как бы подходом, окружением, своеобразным обрамлением второго плана — главного по смыслу.
 22. В композиции портрета *закладывается ритм* (повторяемость какого-либо элемента через определенные интервалы-промежутки). Это ритм цвета, тона, объема, абриса форм, ритм не только в плоскостном понимании, но и в перспективном (дальше, ближе). Ритмическое чередование и соотношение больших и малых величин в картине также необходимо учитывать и выстраивать. *Продумывается цельность всей картины* — выгодная точка зрения.
 23. Значение режиссуры цвета в композиции велико. Цвет всегда несет в картине символическое, яркое, образное значение.

Например, в картине «**Битва при Нанси**» известного французского художника **Э. Делакруа** показан заснеженный пейзаж, зимнее небо — эта общая тональность картины в холодных тонах, которая прерывается яркими вспышками красного цвета — как символическое выражение кровавой драмы.

В другой картине художника **Э. Делакруа** «**Взятие крестоносцами Константинополя**» группа крестоносцев символично изображена в грубоватых, по-варварски резких красках, указывающих на их силу, а фигуры византийцев переданы с помощью самых чистых, ярких, богатых тонов, символизируя всю пышность, роскошь, утонченность Византии. По словам искусствоведа Л. А. Дьякова, неизбежность исторического обновления воплощает и природа в картине — только что пронеслась буря, и небо постепенно очищается от туч. Символична и сама композиция, и цвет в картине.

Эжен Делакруа писал, что если в композицию, представляющую интерес своим сюжетом, художник вносит еще и расположение линий, усиливающее необходимое настроение, и светотень, действующую на воображение, и цвет, соответствующий характеру изображаемого, художник разрешает тем самым гораздо более трудную проблему, он творит в высшем смысле этого слова. Это — гармония (цвета и линий) и ее комбинация в применении к единой мелодии картины.

24. Прием цветовой вибрации (*vibrato* — разложение данного цвета на родственные его оттенки за счет легкого, едва заметного изменения данного цвета в тоне, цвете, яркости) и углубленная *тембральная разработка цветowych пятен* картины создает на холсте все новые цветовые аккорды, увлекая зрителя энергией самой живописи.
25. Использование приема «*non finito*», некой незавершенности, недосказанности в прорисовке общих форм элементов картины, то есть отсутствие особенно подробной детальной проработки в целом, придает живописному произведению особую поэтичность исполнения картины в целом, вносит особое ощущение живости, трепета, движения в картине.
26. В портрете *голова часто располагается* в центре холста либо портретное изображение сдвигается в сторону, при этом оставляется больше места перед глазами, то есть куда направлен взгляд портретируемого.
27. Преимущественное использование в композиции портрета вертикальных линий подчеркивает состояние парадности, величия, приподнятости. Диагональные линии в картине усиливают или ослабляют ощущение движения.

28. Многоплановость композиции портрета значительно усиливает глубину его пространства.
29. Следует помнить, что нельзя допускать одинаковых по тону, цвету, яркости пятен в картине, это ведет к потере цельности произведения, «уплощает» композицию.
30. На стадии рисунка в портрете определяются формы и их контраст:
- ❖ крупные — мелкие формы;
 - ❖ обобщенность изображения — особенная выписанность и подробная детализация формы.
31. В портрете характер и судьба человека проявляются в тесных пределах холста — в особенностях поворота, жеста, цвета, а мир, в котором модель существует, отражает фон портрета, предметная среда. Личность в портрете характеризуют не только лицо, поза, жест, не только реалии быта, но и сама живописно-красочная среда, окружающая человека. Форма в портрете (как в любом жанре искусства) содержательна и очень важна.
32. При составлении композиции портрета необходимо выразить ее содержание ясно и совершенно, пресекая всякую возможность иного (смешного или грубого) его толкования.

Например, в картине известного русского художника-портретиста **И. Н. Крамского «Портрет Л. Н. Толстого»** облик писателя выражен особым композиционным решением — нейтральный темный фон, монотонное опадание складок блузы, строгая почти монохромная красочная гамма, все эти средства своей эстетической «невыразительностью» именно и сосредоточивают внимание зрителя на главном — на лице модели. В данном портрете показан образ писателя, погруженного в свои размышления, идеи, глядя на портрет чувствуется, как писатель уверен в своих мыслях и словно готов их доказать. Характер образных средств и определяет звучание портрета.

Важными качествами в искусстве портрета является достижение портретного сходства и объективность художественного воспроизведения модели в портрете.

Достижение портретного сходства — это умение добиваться сходства портрета с моделью. Это очень важно, чтобы зритель сразу узнавал человека, изображенного на портрете.

По словам искусствоведа Г. В. Ельшевской, узнавание бывает разным. Неподготовленного зрителя часто привлекает буквальное физическое сходство. Зритель, более тонко чувствующий, стремится к другому узнаванию, ищет психологического сходства, ожидает эмоционального воздействия, которое оказывает настоящая живопись, где внешнее узнавание со-

проводится и познанием внутреннего мира, характера изображенного человека.

Хороший портрет объективен и правдив, в нем неизбежно содержится момент истинного знания о портретируемом.



Начинающий художник-портретист должен помнить, что внешняя похожесть — лишь первый шаг на пути к истине. Человека можно изобразить в момент духовного подъема или упадка духа, но в том или ином случае в портрете должна присутствовать динамика, экспрессия, а не что-то застывшее, окаменелое.

В портрете не должно быть холодности, рассудочности, схематических упрощений, нельзя лишать лицо теплоты, жизненности, оно должно быть «говорящим».

Объективность художественного воспроизведения модели в портрете заключается в том, что любой портретист видит модель субъективно, исходя из собственного опыта и понимания. При этом возникает вопрос, может ли художник создать объективный истинный образ человека, точно передать его внешние черты и внутреннюю суть личности. Л. Н. Толстой говорил о том, что описать человека нельзя, но можно описать, как он на меня подействовал.

Портрет есть образ, в котором внешние данные и душевное состояние человека «переведены» на иной язык, и каждый художник осуществляет этот «перевод» по-своему.

По словам искусствоведа Г. В. Ельшевской, здесь необходимо говорить о «автопортретности» художника при написании портретов разных людей. Ибо *портретный образ есть результат взаимодействия портретиста и модели*. Зритель, глядя на портрет, знакомится и с изображенным на нем человеком и с художником, воплотившим свои впечатления об этом человеке.

Одна и та же модель в живописном восприятии разных художников-портретистов будет выглядеть по-разному, потому что каждый художник по-своему понимает и оценивает модель. Художник может подчеркнуть свою духовную близость с моделью или выявить критическое отношение к портретируемому — от этого зависит интонация портретного образа.

Авторская мысль и эмоциональное начало сильнее проявляется в портретном образе, если модель и художник эмоционально и духовно созвучны друг другу, имеют некое единство взглядов на мир и т. д. В этом случае портретист не ощущает психологической преграды, неприятия модели, живописец пишет портрет словно о себе, и его живописная манера с легкостью улавливает импульсы портретируемого.

Если художником-портретистом человек не воспринят, живописец может честно протоколировать то, что видит, то есть передать в картине все с одинаковой резкостью — и выражение лица, и узор украшений, и складки одежды, и т. д.

Например, дистанция между художником-портретистом И. Е. Репиным и его моделями, как правило, сокращена — но не в силу человеческой или общественной близости, а благодаря актерскому по природе таланту художника, что позволяло ему чувствовать «изнутри» душу модели. И. Е. Репин стремился «войти» во внутренний мир человека через перевоплощение, преобразование в образ модели. Художник, создавая портретный образ, увлекался, «заражался» характером своего портретируемого, при этом не вдаваясь в глубокий анализ его личности. Репин эмоционально-психологически «слышал», чувствовал своего героя.

«Автопортретность» присутствует изначально в любом художественном образе, в любом портрете.

К примеру, если об одном и том же событии станут рассказывать несколько человек, то во всех рассказах оно будет представлено по-разному. Каждый наблюдатель видит свои детали события, по-своему оценивает ситуацию, имеет свой словарный запас и манеру говорить. Поэтому из множества рассказов мы не только узнаем о происшествии, но и познакомимся со свидетелями, с их характером.

Известно, что характер внимания и фантазии у каждого художника особый (комедийно-сатирический, серьезно-драматический, рационалистический, эмоциональный; он может быть увлечен внешними эффектами или углублен в человеческую психологию и т. д.) и свидетельствует о культуре, образованности, воспитанности, широте кругозора или, наоборот, — о невежестве, примитивности мышления.

В портретном искусстве важна *согласованность и направленность всех выразительных средств живописи на создание яркого эмоционально-художественного образа.*

Перед портретистом стоит задача добиться портретного сходства с моделью — оно достигается сложным путем. Художник переносит натуру на холст не впрямую, а анализируя и обобщая — преобразует ее.

В портретном образе художник выражает свое понимание модели и на основе этого строит портретную концепцию — то есть не только воссоздает ее внешний облик, но и высказывается по ее поводу.

Цель создания портретного образа — выявить и раскрыть «главную идею личности».

Когда изображаемый человек воспринят художником, у портретиста возникают образы будущего портрета — мифологические, исторические, эстетические либо акцент делается на особой неповторимости модели и т. д.

Эмоционально-смысловой идее портрета подчиняются все выразительные средства с одной лишь целью: как можно ярче, острее выразить главную тему — это и есть создание аккомпанемента в картине.

Известно, что **аккомпанемент** — это совокупность живописных приемов, исполненных в картине, которые согласованно и концентрированно воздействуют на зрителя и служат сопровождением и опорой основной теме, центральному ядру композиции живописной картины.

Аккомпанемент для основной темы картины выполняет следующие задачи: обеспечить логичность и стройность художественного произведения, приковать внимание зрителя к важнейшим моментам картины, создать оттеняющий фон (а иногда сделать малозаметным то, что исподволь подготавливает неожиданную развязку), направить восприятие картины по надлежащему руслу, вызвать определенные ожидания, оправдать их.

Аккомпанементом в картине выступает весь основной ряд живописных приемов:

- цвет фона и манера его исполнения (это и воздушная среда, и оттенки, рефлекс от окружающего интерьера и портретируемого);
- цвет и тон освещения;
- динамические оттенки;
- исполнение разных видов контура;
- фактура красочного слоя;
- построение цветовой гармонии;
- акцентирование данного красочного пятна (или предмета), требующего зрительского внимания;
- прием дополнительной характеристики внутреннего мира портретируемого «языком вещей» (в портрете показывается бытовое окружение человека);
- прием психологического раскрытия внутреннего мира характера портретируемого без использования внешних атрибутов.

Художнику всегда необходимо определять тот момент, когда субъект наиболее похож на себя, то есть максимально выражается суть его личности, ее стержень. Согласно выражению известного русского писателя Ф. М. Достоевского, следует отыскать «главную идею физиономии портретируемого».

Рассмотрим, например, известную картину **И. Н. Крамского «Христос в пустыне»**.

Художник пишет образ Христа в некоем переходном духовном состоянии, когда во всем его облике чувствуется и горечь длительных разду-

мый, невольных колебаний, и нарастающая решимость, все эти чувства переданы выразительными средствами:

- жест крепко сжатых рук;
- стиснутые губы;
- сдвинутые брови;
- суровое, осунувшееся лицо; в пейзаже то же переходное состояние передано в начинающейся смене холодных, печальных сумеречных красок ночи розовато-золотистыми красками наступающего солнечного утра, омраченного лишь полосками сизых туч у края неба;
- низкий горизонт;
- обобщенный силуэт одинокой фигуры Христа среди беспредельного простора пустыни.

Все в целом примененные выразительные средства живописи исполнены в крупных и даже самых мелких деталях, настраивают зрителя на высокие чувства, заставляют проникнуться значительностью происходящего.

Пафос картины — в моральной победе, одерживаемой Христом над собой, в его готовности к самопожертвованию во имя счастья людей.

Рассмотрим картину **И. Н. Крамского «Неутешное горе»**.

Тема картины — материнское горе — навеяна смертью собственного сына Крамского. Разработав композицию в нескольких карандашных набросках и написав три первоначальных варианта, он, наконец, нашел то решение, которое его удовлетворило.

Снова, как и в картине «Христос в пустыне», художник через психологическое состояние героя раскрывает эту бытовую по сюжету картину, применяя следующие выразительные средства.

1. Художник не показывает умершего.
2. О смерти безмолвно свидетельствуют отблески горящих свечей, проникающие в комнату через неплотно прикрытую дверь, показан стоящий в кресле ящик с венком живых цветов, из детской вышла мать в черном траурном платье и остановилась у венка, сдерживая рыдания.
3. Рассеянный свет наступившего утра освещает ее чуть склоненную поседевшую голову, сбившуюся прическу, бледное лицо с покрасневшими веками, скорбным взглядом.
4. Весь драматизм переживаний, вся глубина безутешного материнского горя выражены во взгляде заплаканных глаз, в скупом движении руки, прижавшей к лицу скомканный, влажный от слез платок.
5. Бессильно опущена другая рука, горестная тишина царит в комнате.
6. Одинокая фигура матери строгим черным силуэтом вырисовывается посреди гостиной, контрастируя с цветами, блекло-розовым ковром, картинами в позолоченных рамках.

7. Слабые рефлексы света на платье, голове и руке женщины создают ощущение атмосферы хмурого дня. Все краски звучат сдержанно, каждая деталь продумана и прочувствована художником.

В самой композиции картины, в характере образного решения лежит огромный опыт И. Н. Крамского-портретиста, его редкое мастерство психолога — умение поднять до высокого искусства, до общечеловеческого звучания взятую из повседневной жизни тему.

П. П. Чистяков, известный педагог Петербургской Академии художеств, писал, что самая большая сторона таланта И. Н. Крамского состояла в умении передавать выражение лиц, что дается не многим.





Часть 3
АНАЛИЗ ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА РАБОТЫ
НАД ПОРТРЕТОМ
ВЫДАЮЩИХСЯ
ЖИВОПИСЦЕВ



Глава 1

Анализ творческого метода работы над портретом И. Е. Репина

Для художественного произведения не довольно одного копирования с натуры. Художник вкладывает в свой труд очарование, впечатление. Поэтому никакая фотография, даже цветная, не может помешать высокой ценности истинно художественных произведений — в них ценится живая душа художника, его вкус.

И. Е. Репин

В этой части книги мы рассмотрим живописное исполнение портретов известными художниками. Проанализируем, какие применяются выразительные средства для создания портретного образа, как своеобразно живописцами передаются в картине основные законы изобразительного искусства:

- воздушная среда;
- виды освещения;
- исполнение теней,
- цветовая гармония;
- фактура красочного слоя;
- виды контура;
- прием «*non finito*»;
- прием «*vibrato*» цвета;
- закон контраста;
- ритм;
- акцент;
- тембральная разработка цветных пятен.

Рассмотрим особенности творческого метода работы над портретом известного русского художника-портретиста И. Е. Репина (1844–1930).

1. Как все художники, Репин, прежде чем приступить к исполнению портрета, тщательно выбирал текстуру холста согласно сюжету и связанному с ним настроению (подробно по текстуре холста написано в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Система цвета в изобразительном искусстве»).
2. Поиск композиции будущего портрета Репин основывал на синтезе многократных пристальных наблюдений, долгого вдумчивого изучения портретируемого, а также в течение нескольких сеансов он исполнял портретные этюды данного человека — в фас, в профиль, в три четверти, то есть в уходящем повороте головы, и со спины.
3. Случалось, что он писал модель в одном повороте, но при переводе рисунка фигуры на картину обнаруживал данный поворот невыгодным для общей композиции, назначал новый сеанс и решал голову по-иному. Сохранился целый ряд портретов, выполненных таким образом, в двух и больше редакциях.
4. При написании портретов членов Государственного совета в картине «Торжественное заседание Государственного совета» Репин был вынужден работать быстро, как никогда раньше. Работая над этим заказом, он постепенно выработал особую манеру односеансного письма.
5. Метод быстрых эскизов заключался в следующем:
 - ❖ художник на первом сеансе сразу прописывал кистью основные объемы головы, черты лица и фигуру портретируемого;
 - ❖ писал цвет тела тончайшими оттенками охры, смешанной с белилами, иногда используя киноварь;
 - ❖ портретные этюды исполнялись очень широко, большой кистью, словно лепил форму скульптор;
 - ❖ в портретах использовались смелые решения поворота скулы, носа, взгляда;
 - ❖ общее цветовое решение портрета основывалось на гармонизации нескольких крупных, интенсивно горящих красочных пятен, и затем в промежутке между ними художник давал волю самой сложной игре тонов и нежных цветовых оттенков.
6. Колористическое построение одного из самых ярких живописных произведений «Торжественное заседание Государственного совета» было задумано на сочетании трех ярких, основных цветов — черного, красного и желтого. Эти цвета оттенены белыми колоннами, белыми листами бумаги на столах. Рассмотрим более подробно цветовую разработку картины.
 - ❖ Фоном служил нейтральный глубокий тон драпировок цвета приглушенного кармина.

- ❖ Простейшие охры в картине Репина создают иллюзию золотого шитья мундиров, здесь нет тех резких тонов кадмия, которыми большинство художников пишут золотые предметы. Бесконечно разнообразны оттенки голубой Андреевской ленты или красной ленты Александра Невского, от глубокого бархатного тона в тенях до ало-розового на свету. Пятна черного цвета дают почувствовать и матовость сукна, и одновременно «зажигают» алые и голубые полосы шелковых лент.
 - ❖ Лица и руки были написаны во всей сложности цветовых, тоновых нюансов тела, смягченных и затушеванных воздушным слоем, отделяющим их от зрителя. Такой реалистический метод изображения людей, исполненный со всем богатством цветовых оттенков, сочетался с яркими пятнами картины (мундиры, ленты, колонны, листы бумаги), создавая особое своеобразие колорита композиции.
 - ❖ Прекрасные портретные этюды (князя Хилкова, Рихтера, Иващенко и великолепно исполненный затылок и спина графа Воронцова-Дашкова) взяты в одной обобщенной манере, передающей лишь основное в облике, минуя детали.
 - ❖ По-другому решена односеансная фигура Победоносцева, в трактовке головы которого заметно стремление к большей гладкости письма, как бы вызывающей в памяти некую душевную елейность персонажа.
7. В своей живописи художник *передает характеристику портретируемого* при помощи либо живописных приемов, либо приемов искусства рисунка. Это два разных подхода к исполнению портрета, два метода, каждый из которых открывает только ему присущие возможности и дает свои результаты, иногда оба метода комбинируются в картине. Так можно говорить о живописи рисовального порядка и о рисунке, сделанном в живописном плане. Одни художники пользуются первым типом, другие — вторым. Репин пользовался и тем и другим, в зависимости от того, какой из них ему подсказывала натура. И. Е. Репин никогда не подходил к натуре с заранее составленной системой приемов, а тут же, стоя перед моделью, применял те из них, которые, по его мнению, вернее могли передать его представление об этой модели, поэтому в репинских рисунках нет никакой однообразности и «заученности» (см. рис. 14).
8. Феноменальная способность И. Е. Репина *точно отражать пропорции* портретируемого, причем без малейших усилий, выработалась не сразу, она выковывалась в течение десятилетий, начиная со школьной скамьи. В рисунке художник проводил штрих уверенно, почти не при-

бегая к его стиранию и к корректурам. При этом исполняемый художником штрих всегда глубоко продуман заранее, штрих гибок, эластичен, мягок или резок, когда нужно автору. Рисуя портрет, живописец сразу же передает линией пластику предмета, его эмоциональный образ и общий художественный замысел.

9. Изображая человека, Репин стремился к тому, чтобы *натурищик чаще отдыхал*, разговаривал, чувствовал себя свободнее, так как при длительном позировании лицо и фигура портретируемого становятся словно застывшими, что ведет к потере живости образа в портрете. Репин отмечал, что художник должен внимательно всматриваться в модель, много беседовать, заставлять человека раскрываться эмоционально, чтобы подметить его характерные особенности взгляда, улыбки, мимики, движений и т. д. Таким образом, живописцу необходимо сохранять в своей памяти этот живой эмоциональный образ данного человека и это впечатление о нем изображать в портрете. Если образ постепенно ослабевает в памяти художника, следует возобновить общение с моделью.
10. Хорошо известно, что И. Е. Репин тратил небольшое количество *времени на исполнение портрета*, но этому всегда предшествовал длительный период знакомства с моделью, который художник часто переживал как период влюбленности.
11. И. Е. Репин высоко ценил мастерство таких известных художников-портретистов, как Веласкес, Франс Хальс, Рембрандт, их живописные произведения побуждали его к *изучению человеческого лица и мимики*. В этой области вклад И. Е. Репина в историю мировой живописи очень значителен. В картинах Репина мы видим огромное разнообразие в выражении лиц, душевных движений персонажей. Зрителя увлекает правдивость, яркость и свобода в передаче разных эмоций в человеческом лице.
12. И. Е. Репин часто *выполнял копии картин* известных художников: Рембрандта, Веласкеса, Ф. Хальса, П. Рубенса, К. Брюллова, А. Иванова и т. д., посещал художественные музеи — это являлось важным моментом в освоении мастерства. Репин, обращаясь к ученикам, отмечал, что картину можно «прочитать» до конца, только копируя ее, таким образом, вникая в ее суть, постигая творческую мысль художника, усваивая его технику, приемы моделировки формы, построения композиции и колорита картины. Наряду с длительными копиями и рисованием с оригиналов, Репиным выполнялись короткие упражнения-копии по примеру П. Рубенса, который копировал, как бы наскоро, именно тот фрагмент картины, который ему было необходимо понять.

13. Работая над рисунком или живописной картиной, И. Е. Репин часто смазывал пальцами контур изображения там, где это необходимо согласно замыслу. Данный прием помогал достигать множества тончайших переливов оттенков.
14. И. Е. Репин отмечал, что всякий *исполненный до полной реальности предмет* в картине ослабляет общее впечатление. Сам Репин всегда или почти всегда счастливо избегал подобной опасности — фотографически-бесстрастного изображения видимого. Точная передача натуры не означает скрупулезной передачи всех видимых деталей и мелочей (живописный прием особой прорисовки формы предмета — «*non finito*»). Если глаз художника уподобится фотографическому аппарату, то вместо живого, эмоционального отражения действительности получится мертвый снимок природы или человека. Красота в искусстве достигается не механическим копированием реальности, а творческим ее отражением. Необходимо, чтобы воспроизводимое в искусстве «прошло через сердце» художника, через его особое художественно-поэтическое воображение. Художник непременно сам должен испытать волнующие переживания эстетического чувства от увиденной красоты в окружающей действительности и лишь затем переходить к созданию образа, этюда, картины. Ибо основная цель всех искусств, как известно, — производить впечатление на ум и чувство.
15. И. Е. Репин всегда стремился в живописном произведении передать натуру реалистично. Это выражалось в следующем:
- ❖ натура отображалась в ее конкретно-пространственной среде — это точное изображение цвета, тона воздушной среды, освещения, рефлексов;
 - ❖ передавалось взаимодействие формы и цвета, то есть цветовые оттенки предмета, точно следуя за всеми переломами формы, отражают все ее плоскости и грани;
 - ❖ выражалась красками конкретная материальность предмета или тела;
 - ❖ в объемной цветовой моделировке человеческого тела не превалировал выразительный мазок или красивое «цветовое пятно» само по себе;
 - ❖ все цветовые определения природы были предельно точными, приблизительность не допускалась;
 - ❖ тщательно выстраивался и прорисовывался рисунок формы;
 - ❖ осуществлялась живописная законченность и проработка деталей;
 - ❖ применялись фактурные сопоставления красочных слоев портрета, усиливающие общую выразительность произведения.

16. Репин мог много раз переделывать, переписывать исполненное произведение, либо изменяя очертания фигур в поисках более выразительного положения, или найдя лучшее освещение формы, более красивое «звучание» ее цветовых оттенков.
17. Одной из сильнейших сторон педагогической деятельности И. Е. Репина был *метод показательных живописных сеансов*, то есть работая с учениками, он вместе с ними рисовал наброски с натурщиков в мастерской, объяснял и показывал, что и как делается, не только словами, но и показывая карандашом и кистью. Свои рисунки он оставлял в классе на стене.
18. Творчество И. Е. Репина отличается *особой живостью художественного изображения*. Такой жизненности и трепетности в исполнении картины невозможно добиться лишь тщательным, добросовестным переписыванием на холст всего, что видишь, даже добившись обманчивой иллюзорности изображения. Ибо все получится как-то сухо, описательно. В такой картине зритель не почувствует души художника, его сердца, его увлечения зримой красотой мира, столь разнообразного и яркого. В творчестве Репина отражается, прежде всего, личность самого художника, его интерес к всевозможным впечатлениям действительности, его темпераментность, страстная, безмерная влюбленность в жизнь, с ее радостями и горестями, сердечный живой интерес к человеку, к его духовной, общественной и социальной жизни. Это и объясняет то великое разнообразие тем, отраженных в его живописных произведениях, и богатство выразительных средств. Редким сочетанием в таланте художника было дарование колориста и психолога.

Рассмотрим фрагмент картины **И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»** — фигуру казака с трубкой (см. иллюстрацию на цветной вклейке И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (фрагмент)).

Светом выделен *первый план* фигуры — передняя часть отворота шапки, лба, глаза, нос, левая кисть руки и манжет.

Освещенный *первый план* фигуры выявляется светлыми оттенками света, теплыми и яркими желто-красными оттенками.

Первый план фигуры подчеркивается резким контуром, который исполнен в разрезе на отвороте шапки, и в ближнем к зрителю фрагменте сочетания шапки и лица, в очертаниях глаз и носа, левой кисти руки и манжета.

На *второй план* фигуры уходят очертания шапки, лица (уши, щеки, борода, усы), шея, плечи, грудь. В целом второй план фигуры исполнен приглушенными красками.

Прослеживая *сочетание плоскостей* лица (по каждому сантиметру), можно выявить образовавшийся контур (четкий, мягкий или размытый). На первом плане имеются фрагменты четкого контура. Второй и более *дальние планы* лица и фигуры выполнены мягким контуром. Плоскости фигуры сближаются по тону, цвету, яркости.

Нежные голубые *оттенки воздушной среды (небесные рефлексы)* при внимательном близком рассмотрении (можно смотреть и через лупу) прослеживаются в каждом красочном пятне этого портрета.

Художник в портрете создает бесконечные градации по степени освещенности планов, красивую и сложную нюансировку цветовых оттенков картины с помощью приема «*vibrato*» цвета, тембральной разработки цветных пятен. (Следует отметить, что при исполнении рисунка карандашом или углем И. Е. Репин так же лепит форму, как и красками, разрабатывая множество градаций одного и того же тона, в зависимости от силы освещения планов, уходящих вглубь. Иногда такой рисунок кажется наделенным всем богатством многоцветных оттенков.)

Рассмотрим фрагмент **картины И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»** — фигуру смеющегося казака в белой меховой шапке (см. иллюстрацию на цветной вклейке И. Е. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (фрагмент)).

На примере этого персонажа наиболее полно раскрывается прием исполнения живой выразительной контурной линии, очерчивающей всю фигуру. Здесь важны и форма контурной линии (угловатая, прямая или волнообразная и т. д. согласно образу), и то множество рефлексов, которое принимает на себя край формы, сочетание края формы тела и фона (четкий, мягкий, размытый контур), изменения очертаний формы согласно планам воздушной перспективы, край формы по-разному исполняется — будучи освещенным он явственно проступает, в тени контур формы тает.

Итак, данная фигура располагается в трехчетвертном повороте по отношению к зрителю.

Рассмотрим *дальний план* фигуры — это правая кисть руки, она исполнена более темной, чем ближняя к зрителю левая рука, так как по своему тону, цвету и яркости правая рука мягко сближена с оттенками рядом стоящей темной фигуры.

Далее располагается более четкий фрагмент контура правого плеча, он находится на контрастном фоне светлых одежд стоящего за ним человека.

Подымаясь взглядом вверх по контуру, замечаем, что очертания усов и лица (по тону, цвету и яркости) снова мягко сближены с оттенками рядом находящейся фигуры. Наблюдаем вновь небольшое появление четкого контура шапки и последующее его слияние с цветом, тоном неба.

Таким образом, объем всей фигуры достигается не только разработкой внутренней массы изображенной фигуры, но и определенным исполнени-

ем внешней контурной линии тела. Живость контура формы достигается путем чередования размытых, мягких, четких контуров, то есть за счет изменчивости характера сочетания каждого самого малого фрагмента наружного края фигуры с окружающим ее фоном. И, конечно же, выразительность очертаний формы достигается за счет дробного волнообразного движения самого контура.

Рассмотрим фрагмент картины **И. Е. Репина «Портрет композитора М. П. Мусоргского»** (см. иллюстрацию на цветной вклейке).

Данный портрет исполнен на светлом фоне серо-зеленовато-коричневатого оттенка, что делает более наглядным прием исполнения рефлексов воздушной среды в картине.

Светлые серо-зелено-голубоватые оттенки воздушной среды при внимательном близком рассматривании присутствуют в изображении фигуры, волос прически и бороды портретируемого. Края контурной линии всей формы волос, соприкасаясь с фоном, приобретают более светлый оттенок воздушной среды. В некоторых местах цвет волос сливается с тоном, цветом, яркостью фона. Очертания бороды мягко сближаются по тону и цвету, яркости с соседствующими цветовыми оттенками. Передана легкость, полупрозрачность всей массы волос прически и некая «ажурность» бороды, ювелирно прописаны тонкие волоски бороды первого ближнего плана к зрителю, что усиливает впечатление глубины воздушного пространства в портрете.

Светлые серо-зелено-голубоватые оттенки воздушной среды значительно высветляют красно-зеленые оттенки одежды.

Правая сторона лица обращена ближе к зрителю и волосы прически здесь выглядят темнее, чем светлые фрагменты волос левой стороны, более погруженной в цветовые оттенки фона, т. е. воздушной среды.

Едва заметные оттенки воздушной среды присутствуют в разработке лица портретируемого.

Освещение в данном портрете тихое, неяркое. Нежные пятна света ложатся на верхнюю часть лба. Необходимо отметить, что исполненные художником в портрете очень нежные светлые оттенки света, как и белки глаз, светлая вышитая рубашка, все же не достигают предельного звучания белой краски этого крайнего цвета тоновой шкалы. Сравнив данные оттенки с листком белой бумаги, можно увидеть, как велик запас белизны, оставленный художником.

Тени в портрете имеют теплый охристо-коричневый оттенок, что прослеживается в уходящей левой части лица, прослеживается в форме уха, носа, вокруг глаз, в складках одежды. И лишь в особенно глубоких тенях одежды появляются темно-сине-зеленые оттенки.

Следует отметить, что в исполнении портрета отсутствует массивное фактурное пастозное наложение красочных слоев, художник пишет картину достаточно тонким слоем, легкими мазками.

Рассмотрим цветовую гармонию картины. Очень светлый серо-зелено-охристый цвет фона объединяет все оттенки лица и одежды портретируемого. Основные цветовые оттенки картины — это серо-зеленый, приглушенный красный, охристо-коричневый. В этих красках прослеживается базовый контраст зеленый–красный. Цвета одежды придают определенную нарядность портрету и цветовое гармоническое равновесие композиции.

Сочетание основных плоскостей, граней в портрете исполнено *мягким контуром* (сближенность всех тоновых, цветовых, яркостных оттенков). Например, это мягкое соединение границы волос и фона, формы бровей с верхним веком, внутренние уголки глаз с гранями носа, внешних углов глаз с боковыми височными гранями, плоскостей под глазами, плоскостей крыльев носа с соседствующей формой щеки и т. д. Такая сближенность оттенков заранее продумывалась художником.

В проработке черт лица отсутствует скрупулезная фотографическая выписанность. Здесь используется прием «*non finito*», что придает живописному произведению особую мягкость, поэтичность, вносит особое ощущение живости.

Общие очертания формы волос прически и бороды представляют собой мелковолнообразную линию, иногда прерывающуюся, изменение линии можно внимательно проследить по сантиметрам в портрете. Граница формы волос частично в некоторых своих фрагментах сливается с фоном, либо сближается с оттенками фона, либо прописана четко. Такая изменчивость в исполнении очертаний формы создает определенное движение в картине.

Живописные произведения И. Е. Репина «Портрет композитора М. П. Мусоргского», «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», В. И. Сурикова «Портрет доктора А. Д. Езерского», автопортрет Н. Н. Ге являются великолепными образцами портретного искусства. *Многократное копирование* этих выдающихся произведений поможет начинающему художнику глубже понять и освоить цветовую разработку лица и объема головы в целом.



Глава 2

Анализ творческого метода работы над портретом В. И. Сурикова

Каждого лица хотел смысл постичь. Мальчиком помню,
в лица все вглядывался — думал, почему это так красиво...

В. И. Суриков

В портретах известного русского художника В. И. Сурикова (1848–1916) зритель ощущает особую эмоциональность, жизненность образов, которые переданы, прежде всего, прекрасной сгармонизованностью цветовых оттенков и пластикой формы.

В творчестве художника исполнение мужских портретов отличается мощной скульптурной пластикой, энергичным пастозным наложением красок. В женских портретах, напротив, применяется тонкий красочный слой, нежные касания кисточкой передают тонкость девичьих черт, рисунок легких и гладких тканей.

В женских образах В. И. Суриков отражал их основные качества: чистоту, целомудрие и тихую нежную красоту облика. Выразительный взгляд его моделей словно покрыт легкой воздушной дымкой, которая будто «бережет их от излишне любопытного пристального взгляда».

Характерно, что В. И. Суриков практически не писал заказных портретов. Круг его моделей — это родные и близкие, сибирские и московские знакомые художника.

Известный художник Нестеров отмечал, что портретная концепция Сурикова отличается от серовской и репинской, которые анализировали модель, фиксировали порой безжалостно и критично как положительные, так и неприглядные особенности внутреннего и внешнего облика портретируемого.

По словам искусствоведа Т. Карповой, В. И. Суриков, словно поэт, воспеваает величие характера русского человека. Для Сурикова портрет — это

не только выражение данной индивидуальности, он видит за ней свою идею, свою мечту, персонаж, который сможет жить в его картинах в любом столетии. Для Сурикова лицо — это красота и гармония человека. По существу, для художника смысл лица и его красота нераздельны.

Т. Карпова отмечает, что красота человека в суриковском портретном творчестве присутствует в двух основных полярных ипостасях — красоте тишины и покоя, незамутненной ясности, телесной и душевной гармонии в человеке; и красоте стихийного, страстного, непокорного начала в личности, силы, «размаха и удали».

Следует отметить, что художественное чутье и поэтическое чувство В. И. Сурикова всегда удерживали его от всякого рода фальши и грубой прямолинейности. (Известно, он отверг совет Репина — изобразить в картине «Утро стрелецкой казни» несколько повешенных стрельцов, чувствовал фальшь в репинском «Иване Грозном», считая, что многие приемы использованы в картине «для страху», из желания поразить воображение зрителя.)

В каждой из своих моделей В. И. Суриков находил черты вечной народной красоты и характера — лица в портретах обрамлялись в старинные одежды и уборы. Но суриковские портреты не костюмированы, так как в них не обнаружить кокетливой игры в переодевания. Скорее наоборот, модели в исторических костюмах — это возвращение к сути народного характера, к его природной первооснове, в этом происходит обретение подлинного, истинного лица. Искусствовед В. Никольский писал, что главным отличием метода В. И. Сурикова от творческих методов современных ему исторических живописцев салонно-академического направления было то, что художники в массе своей искали, прежде всего, костюмы, предметы старинной обстановки и преспокойно рядили в них знакомых кавалеров и дам. Суриков на первое место выдвинул лицо, «искал костюм к лицу».

Например, в портрете княгини П. И. Щербатовой, изображенной в историческом костюме, ее черты, передающие русскую красоту, приобретают характер исторического образа.

Искусствовед Т. Карпова говорила о том, что женские лица на суриковских портретах мерцают в узорчатом обрамлении, словно жемчужины в раковинах. Они погружены в нарядную красочность старинных платков, мерцающих полосатых шелков, сияющих бирюзой индийских тканей, шалей, сарафанов. Известно, что у В. И. Сурикова была целая коллекция старинных костюмов, которые и задавали все колористическое решение портретов.

Рассмотрим известную картину **В. И. Сурикова «Портрет доктора А. Д. Езерского»**, один из лучших реалистических портретов не только русского, но и мирового искусства.

Портрет исполнен на глубоком черно-синем фоне. В эту темную среду погружены и модель, и предметы обстановки. Рефлексы от фона ложатся на все предметы и на всю фигуру портретируемого.

Воздушные небесные рефлексы переданы нежным светло-голубоватым оттенком, который присутствует в каждой плоскости, в каждой маленькой грани лица и во всей фигуре портретируемого.

При внимательном, близком рассмотрении можно проследить, как вносится в портрет светло-голубоватый воздушный оттенок — иногда в виде точечных вкраплений, иногда в виде маленьких, легких мазочков, исполненных приемом «воздушного» мазка. Либо, как это хорошо видно на примере изображенных волос и бороды, небесный рефлекс передается путем механического смешивания на палитре цвета воздушных небесных рефлексов среды и основного цвета волос, а затем полученная смесь уже вносится в картину.

Освещение в данном портрете неяркое. Пятна света ложатся на верхнюю часть лба и грань носа. Пятна света исполнены оттенками: бледно-голубым и бледно-желтым, характеризующими небесное и солнечное освещение.

Необходимо отметить, что исполненные художником в портрете оттенки света не достигают предельного звучания, то есть крайнего белого цвета тоновой шкалы, поскольку, как известно, льющийся свет всегда имеет цветовые оттенки, хоть и очень светлые. Начинаящий художник-портретист может сравнить данные оттенки пятен света в портрете с листком белой бумаги и определить, сколь велик еще запас белизны, оставленный художником.

На лице портретируемого хорошо просматривается постепенное потемнение тонов, легкое *угасание освещенности от пятен света на лбу, к подбородку*. Правая часть лица повернута ближе к зрителю и более освещена. Левая часть лица постепенно уходит в глубь пространства картины, и потому все больше приобретает темные оттенки-рефлексы от фона.

Тени имеют одновременно тепло-холодные оттенки: охристо-красно-коричневый, зеленовато-голубой.

В данном портрете достаточно *подробно проработаны плоскости и мелкие грани лица*. Художник, разрабатывая цветовую, тоновую, яркостную характеристику лица, прекрасно передает три основные плоскости лба по вертикали — среднюю и две боковых; две части лба по горизонтали — лобные бугры и надбровные дуги. В нижней части лба (надбровные дуги) выразительно прописаны пять основных плоскостей.

Хотелось бы обратить внимание на то, как основные плоскости лица сочетаются между собой, какой *контур* получается на стыке их соединения — четкий, мягкий или размытый. В целом в живописной разработке лица используется мягкий контур, который заранее всегда продумывается художником.

Цвет лица выполнен богатейшими переливами оттенков. Каждая плоскость, мелкая грань «звучит» уже по-иному, кажется, что двух одинаковых оттенков невозможно найти. Богатство нежных цветовых вариаций достигается за счет оттенков освещения, рефлексов воздушной среды, использования приема «*vibrato*» и тембральной разработки цветовых пятен.



Глава 3

Художественно-технические приемы портретной живописи

С. В. Малютина

Учитесь и пишите с натуры, потому что каждый этюд — это шаг вперед.

К. А. Трутовский

Известный русский художник-портретист С. В. Малютин (1859–1937) прекрасно владел техникой масла и пастели, был тонким колористом и превосходным рисовальщиком. Учителями С. В. Малютина были известные художники — И. М. Прянишников, В. Е. Маковский, С. Е. Сорокин, К. А. Трутовский.

В своих жанровых картинах С. В. Малютин следует лучшим традициям русских передвижников. Глубокому психологическому раскрытию образов в его произведениях во многом помогает правдивая передача окружающей человека среды (природа, интерьер, предметы и т. д.).

Художник в своем творчестве применял разные виды фактуры красочного слоя и художественного письма (пастозное, лессировочное). Смело и интересно использовал фактуру ткани холста или фанеры, оставляя ее частично не покрашенной, для того чтобы лучше передать материальное качество предмета, и тем самым вызвать у зрителя необходимое эмоциональное ощущение. Например, этим способом превосходно передан песчаный берег пляжа в этюде «Крым. Пляж» и т. д.

Рассмотрим используемые художником *основания под живопись*. Все картины и портреты, выполнявшиеся маслом, Малютин писал только на плотном льняном холсте. В зависимости от задуманного им живописного решения произведения, от размеров полотна он часто употреблял прием выявленной фактуры холста. Крупнозернистые, а также редкие холсты он совершенно не применял. Многие этюды художник писал на холсте с очень мелким зерном. Иногда он пользовался для этюдов холстом, наклеенным на плотный древесный картон (этюд «Крестьянская девочка»),

иногда планшетками из липового или красного дерева (этюд «По этапу»), тряпичным загрунтованным картоном фабричного изготовления (этюд «Цветущее дерево») и плотной бумагой типа ватмана («Берег моря. Алушта» 1892 г.).

Доски, которые художник выбирал для живописи, представляли собой планшеты различного размера (толщина самой доски 0,5–0,7 см), тщательно выделанные из хорошо высушенной и пропитанной воском древесины липы или красного дерева. Лицевая поверхность досок была покрыта тончайшим слоем свинцовых масляных белил. Живопись на этих досках отлично сохраняется уже многие десятилетия. В дореволюционные годы Малютин предпочитал писать на грунтованных холстах фабричного изготовления, преимущественно досекинского производства. Эти холсты отличались разнообразной фактурой, а грунт их — полумасляный или клеевой — был превосходного качества.

В 1919–1922 гг. и в последующий период художник писал главным образом на холстах, загрунтованных им собственноручно. В зависимости от избранного метода работы он либо проклеивал ткань жидким раствором столярного клея и затем покрывал ее несколькими слоями клеевого или эмульсионного грунта, либо ограничивался только одним проклеиванием холста.

Большое значение Малютин придавал подрамнику, от качества которого, по его мнению, во многом зависела сохранность живописи в дальнейшем. Он считал, что планки для подрамника должны выделяться из древесины сосны, совершенно сухой, хорошо выдержанной и без каких-либо пороков: червоточин, излишней смолистости и т. п.

Для своих работ Малютин пользовался всегда подрамником с подвижными планками, легко расклинивающимися колками. Для картин больших размеров, по его мнению, обязательна поперечная планка или крестовина, так как это обеспечивает необходимую устойчивость и прочность конструкции подрамника.

Рассмотрим известный **«Портрет Д. А. Фурманова»**, исполненный художником **С. В. Малютиным**.

Анализируя портрет молодого революционного писателя, чувствуется необыкновенно быстрый темп, динамика, энергия в наложении мазков красочного слоя. Диагональный наклон мазков всего красочного слоя картины, их порывистость, прямолинейность, незавершенность перекликаются с революционным духом того исторического времени и, конечно же, с характером самого портретируемого, с его убежденностью и верой в социалистические идеи.

Уверенное, смелое наложение красочного слоя в картине, несомненно, отражает владение ясной системой глубоких, прочных знаний, умений и отработанных навыков художественного письма.

В портрете ясно прослеживаются *традиции русской реалистической живописи*.

Особая чистота, ясность подачи цвета в картине.

Великолепно разработан общий тон, цвет картины.

Цветовая гармония портрета в целом решена одной гармонической парой, ее красивыми оттенками, где *тоники* — это все оттенки выгоревшего, выцветшего зеленого цвета (олицетворяющего собой военное и послевоенное время); *субдоминанта* — охристо-зеленоватая шинель; охристо-желтовато-розоватый цвет лица, рук; *доминанта (цветовой центр картины)* — это ярко-красный цвет ленточки, которой оторочен орден Красного Знамени на груди писателя. Удачно найденная художником данная гармоническая пара (выцветший зеленый—пламенно-красный цвета) несет в себе огромное эмоционально-образное значение.

Цветовые сочетания рассказывают зрителям о том тяжелом историческом периоде России, о послереволюционном времени, в котором довелось жить писателю. Особенно это впечатление усиливает использованный художником в картине живописный прием письма — «воздушный мазок». В результате, в красочном слое картины не полностью прокрашен холст, он словно процарапан, и эти мелкие черные точки, словно вуаль, покрывают одежду, фон, лицо изображенного на портрете. Это усиливает эмоциональное ощущение того исторического периода, вызывая ассоциации пулевых прострелов, разрухи, неустроенности быта, сломанных судеб.

Обобщенность, незаконченность прорисовки деталей, использование в живописи портрета в основном порывистых прямых, угловатых линий контура в изображении форм (общий абрис одежды, фон, черты лица и т. д.) — все это передает ощущение изломанности жизни, тяжелый характер атмосферы того времени и судьбы самого писателя.

Лицо и одежда модели мало проработаны и только орден выписан детально, фактурно, ярко по цвету, выражая собой идейные устремления портретируемого.

В плане тоновых отношений в портрете самое темное пятно — это пряди черных волос, обрамляющих молодое лицо, оттеняющих его свет, увлекающая внимание зрителя. Самое светлое пятно в портрете — это белый лист бумаги в руках писателя.

Четким контуром выделено лицо портретируемого, орден и фрагмент правой руки в соприкосновении ее с бумагой. Именно на этих трех ключевых моментах композиции, характеризующих личность, и фокусируется художником внимание зрителя.

Весь портрет в целом разработан мягким контуром. Соприкосновение одежды с фоном, волос с фоном, всевозможные складки и т. д. образуют мягкие сочетания, которые на различных участках своего движения то сливаются по тону, то по цвету, то сближаются и по тону, и по цвету, и по яркости с соседствующими цветовыми пятнами.

Известно, что фон в портретной живописи имеет идейно-эмоциональное значение. Цвет фона создает ту цветовую, тоновую среду, атмосферу картины, в которую помещен портретируемый.

Также цвет и тон атмосферы фона определяют цветовые и тоновые оттенки теней в картине.



Глава 4

Художественно-технические приемы портретной живописи П. Д. Корина

В рисунках я стараюсь не только передать с наибольшей полнотой психологический облик модели и точные черты ее внешнего облика, и ищу наиболее соответствующее ей композиционное решение портрета, удовлетворяющее меня. И лишь когда мне все станет совершенно ясно и композиция будет мною найдена, я начинаю работать на холсте.

П. Д. Корин

Рассмотрим художественно-технические приемы письма известного советского художника-портретиста П. Д. Корина (1892–1967).

Художник писал тонкотертыми тубиковыми *масляными красками* фабричного изготовления (английской фирмы «Винзор и Ньютон», французской — «Лефран» и некоторыми красками Ленинградского завода художественных красок). Из последних он охотно применял охры, кадмии, изумрудную зелень, зеленый кобальт. К сожалению, белила, выпускаемые этим заводом, были неприятны по своей пастозности и недостаточно чисты по цвету, а жженая кость имела оттенок рыжеватости.

П. Д. Корин никогда не писал одной чистой фабричной масляной краской, а непременно добавлял к ее пасте (на палитре) известное количество лака — канадского бальзама, или даммарного лака фирмы «Лефран», или лака, приготовленного им самим из даммарной смолы и скипидара.

Благодаря добавлению к краскам смол в виде лака — краски, высыхая, не изменяли своего первоначального тона, не темнели. Смолы придают им блеск, крепость, силу, и тона их становятся более звучными и чистыми.

В тех случаях, когда Корину в его работе над портретом было необходимо восстановить слегка пожухшие краски, он протирал в этом месте поверхность красочного слоя лефрановским лаком-ретуше или обычным даммарным лаком.

П. Д. Корин в своей живописи употреблял преимущественно круглые колонковые *кисти* различных номеров, обязательно плотные и с упругим волосом. Щетинными кистями он писал очень редко.

В работе на холсте художник допускал самые разнообразные *смеси красок*. Он считал, что благодаря введению в красочную пасту сильно насыщенного смолой лака красочный слой быстрее просыхает, поэтому опасность влияния одних красящих веществ на другие становится ничтожной. Кроме того, большое значение имеет и ограниченность палитры красок.

В своей портретной живописи Корин уделял *рисунку* большое внимание. Прежде чем начинать писать, художник два-три дня делал зарисовки с портретируемого в альбом. В этих рисунках старался не только передать с наибольшей полнотой психологический облик модели и точные черты ее внешнего облика, но и искал наиболее соответствующее ей композиционное решение портрета. И лишь когда все было совершенно ясно, определенно и композиция найдена — приступал к работе на холсте.

Полностью закончив работу над эскизом портрета, художник переносил готовый эскизный рисунок углем на холст и рисовал (три-четыре сеанса). Закончив, закреплял рисунок фиксативом, или даммарным лаком, или жидко разведенным скипидаром. Таким образом, создавалось два портретных рисунка — рисунок-эскиз и рисунок на холсте. В случае ошибки в живописном портрете нужно будет счистить часть живописи, и тогда на холсте, да и в эскизе, остается отлично разработанный портретный рисунок.

Зафиксировав рисунок на холсте, Корин приступал к *живописи*. Писал он до тех пор, пока краски еще сырые. Чем дольше они остаются сырыми, тем свободнее и легче вести живописный процесс. В особенности это важно, когда исполняется голова, так как ее нужно сразу всю охватить. Обычно голову художник писал в течение восьми-десяти сеансов. Закончив, переходил к живописи рук, костюма и других частей портрета, также стараясь изобразить их сразу, по сырому слою, а уж потом, когда живописно-красочный слой совершенно высохнет, если нужно, делал необходимые поправки. В этом он следовал примеру известного художника Нестерова, который писал портрет всегда сразу и, лишь закончив его, вносил по сухому слою мелкие поправки.

Когда отдельный кусок живописи был неудачен, художник счищал краску и писал вновь. Весь живописный процесс работы над портретом Корин всегда вел только по сырому красочному слою. Прокладывал краски несколько раз, чтобы добиться нужного тона. Если краски слегка пожухли, то спрыскивал их скипидаром из пульверизатора, и их тон снова восстанавливался.

Продолжая живописный процесс на следующий день, минут за двадцать до начала работы снова спрыскивал скипидаром через пульверизатор то,

что было написано накануне. Этим приемом вполне удавалось слегка размягчить образовавшуюся пленку и, таким образом, добиться первоначального звучания красок. После этого художник продолжал писать, и при этом живопись не «выпадала» по тону и цвету из общей тональности картины. После завершения живописи по сырому слою картина длительное время просыхала и затем уже, по совершенно сухой поверхности работы, делались необходимые мелкие поправки.

Художник работал на клеевом грунте, который значительно впитывал в себя масло и лак (связующее вещество красок), из-за этого красочный слой картины терял свой первоначальный цвет, тон и яркость. Поэтому сегодня редко используется данный грунт.

Живопись портрета выполнялась методом «*a la prima*» по сырому красочному слою в несколько сеансов. *Лессировками* художник П. Д. Корин пользовался очень редко, большей частью он применял метод легкой подтушевки там, где это необходимо.

Приступая к тому или иному портрету, П. Д. Корин всегда стремился полнее раскрыть *характерные особенности* своей модели. В каждом отдельном случае он пользовался лишь теми приемами письма, которые наиболее подходят для данной натуры.

Несмотря на то, что художник писал густой, пастозной краской, нанося ее довольно плотными мазками, в отдельных живописных кусках (лица, рук модели, фона) он выгодно использовал *фактуру ткани холста*, включая ее как составную часть в построение живописно-красочного слоя. Участки почти не покрытого краской холста сменялись густо покрытой пастой красок и приобретали монолитность.

Законченный портрет П. Д. Корин покрывал лаком обычно два-три года спустя. Некоторые портреты он лакировал и через четыре года. Для этого он применял мастиковый лак, главным образом фирмы «Лефран», добавляя к нему небольшое количество канадского бальзама и разжижая его скипидаром.



Глава 5

Художественно-технические приемы портретной живописи

А. Е. Архипова

Писал только то, что видел и чувствовал. Я только тогда искренне уверен в том, что делаю, когда делаю с натуры.

А. Е. Архипов

Рассмотрим некоторые художественно-технические приемы письма известного русского художника-портретиста А. Е. Архипова (1862–1930).

Художник в своем творчестве плодотворно разрабатывал и решал проблему передачи в живописи *интенсивно звучащего солнечного света*, делая интересные выводы из своих наблюдений. Он утверждал, что в природе в разное время дня солнечный свет (особенно сильный, полуденный, яркий) всегда в определенной степени гасит цвет предметов.

Данные наблюдения живописец успешно передавал в своих живописных произведениях. Излюбленные им гармоничные сочетания цветов в картинах (например, розового, голубого, зеленого, синего, красного в одеждах крестьян) изображает более сдержанно, как бы приглушая их. Свет, по его мнению, «успокаивает» все цветовые оттенки. По словам А. Е. Архипова, когда пишешь на солнце (то есть на пленэре), и человек, и камень, и стена — все солнцем залито, ничего «не вылезает», так и надо писать.

В ранний период творчества внимание художника сосредоточивалось главным образом на изображении человека на фоне пейзажа среднерусской полосы (открытого пространства земли или водной глади), где все предельно насыщено солнечным светом; превосходно передавалась художником воздушная среда.

Многие свои работы А. Е. Архипов выполнял непосредственно с натуры.

Предварительно сделав эскизы на натуре, которые он называл «мыслями вслух», он разрабатывал в них одновременно и композицию и цветовое решение. Собрав таким образом по частям материал для картины и придерживаясь задуманного и наблюдаемого в природе освещения, он начи-

нал писать в мастерской, все время внимательно вглядываясь в свои эскизы и этюды.

Стремление с наибольшей полнотой и выразительностью передать сильно звучащий цвет характерно для живописи Архипова.

Он избегал писать на чисто-белом *грунте*, предпочитая не загрунтованную, только проклеенную поверхность крупнозернистого холста с характерной фактурой и четко выявленным зерном. Цвет и фактура холста помогали художнику сопоставлять чуть покрытые тончайшим красочным слоем куски рыжевато-коричневого холста с более корпусно положенными плотными слоями ярко и сильно звучащих красок.

Многие живописные произведения А. Е. Архипова отличаются не гладкой, а прерывистой поверхностью. Живопись А. Е. Архипова строится преимущественно на *контрастных противопоставлениях* — отдельные пастиозные наслоения красочных масс контрастируют с обнаженной поверхностью холста, которая включается как живописный компонент в построение красочного слоя картины.

В *светлых местах* краски кладутся преимущественно корпусно, плотными слоями, а в *темных* — несравненно более тонкими, почти лессировочно или полулессировочно нанесенными слоями. Так, в пейзаже «Осень» светлые части неба и желтеющая листва деревьев написаны более плотно, корпусно нанесенными слоями красок, нежели лес и в особенности вода, выполненные очень тонкослойно.

Наиболее характерным примером техники художника этих лет является картина «Крестьянка в зеленом фартуке». Живописный слой картины построен таким образом, что куски почти не покрытого красками холста с его характерной коричневатой поверхностью гармонично вплетаются в цветной узор сарафана и удачно контрастируют с его яркими, сильно звучащими тонами. Несколько более тщательно моделированы лицо и руки крестьянки, выделяющиеся на фоне широко и свободно написанных и сильно насыщенных по цвету аксессуаров.

Лессировки художником наносились только в теневых местах, преимущественно в живописи аксессуаров. На лице они тонко проложены в тенях.

Художник ставил натуру таким образом, чтобы *свет падал* на нее с двух сторон. Это давало ему возможность разрабатывать систему сильно насыщенных цветом рефлексов и, в то же время, избавляло художника от необходимости наносить резкие и густые тени.

«Когда смотрю на фигуру, — говорил А. Е. Архипов, — все то, что вижу позади ее, вижу лишь как цвет». Эти слова превосходно объясняют отношение художника к отдельным частям живописи портрета, в частности к *фону*, который им детально не прорабатывался, а служил лишь для того, чтобы оттенить цветом фигуру модели.

Живописный метод письма *методом «a la prima»* — быстрая, энергичная работа широкими, свободно наносимыми на холст мазками — часто применялся Архиповым, он уверенно моделировал форму цветом и его различными оттенками. В эти годы он предпочитал писать большими, плоскими, с упругим волосом щетинными кистями.

Портреты А. Е. Архипова отличаются своеобразной манерой исполнения — широкие по форме мазки сочетаются с тонкой нюансировкой и исключительно мягкой ступенчатостью в переходах.



Глава 6

Художественно-технические приемы портретной живописи

А. А. Дейнеки

Всегда веду кисть по форме, делая это так, как гравер, наносящий штрих по форме.

А. А. Дейнека

Рассмотрим некоторые художественно-технические приемы письма известного советского художника-портретиста А. А. Дейнеки (1899–1969).

Художник вспоминал, что, посещая стадион, ринг, он учился исполнять там карандашные наброски, передавая в них то, что характерно для данного движения натуры. Делая ряд небольших красочных «нашлепок»-этюдов, художник определял, как данная живописная фигура смотрится на фоне неба, зелени, земли. Такие беглые цветные «нашлепки»-этюды очень ценны и необходимы для дальнейшей работы над портретом или над многофигурной композицией.

При работе над картиной-портретом с натуры в условиях мастерской А. А. Дейнека обычно одновременно с этюдами исполнял **картон** — *эскизный рисунок, выполненный на листе бумаги (или картона) в масштабе будущего живописного произведения.*

Начиная строить эскизный рисунок на картоне, художник компоновал его сразу, по памяти, вспоминая о том, что он видел, ибо композиция — это сумма зрительных впечатлений. Далее уточнял глубину плана, цветовые моменты и весь композиционный строй рисунка.

Перспективу пространства на картоне художник компоновал не только «линейно» — при помощи рисунка, но и заранее представлял в своем воображении живописные свойства будущего произведения. На картоне художник искал и уточнял, иногда увеличивал размеры форм, если этого требовал композиционный строй. Когда все было скомпоновано и найдено — он заканчивал работу над картоном и переходил к следующему этапу.

Выполнение картона имеет для художника большое значение. Это дает возможность в процессе работы над картиной сверять форму предметов композиции на холсте и картоне. Работая на холсте красками, живописец зачастую сбивает форму и не всегда это замечает. Наличие картона помогает избежать этого. Однако вовсе не обязательно всегда слепо подчиняться картону.

Закончив «картон», А. А. Дейнека переводил рисунок головы на холст с помощью приема «пропись-калька» (данная тема подробно была описана в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы искусства изображения»). Благодаря этому приему поверхность загрунтованного холста не замазывалась углем. Ибо не зафиксированный рисунок углем приводит к тому, что угольная пыль соединяется с красками, загрязняет их, то есть нарушает тоновые отношения картины.

Живописная поверхность холста, по мнению Дейнеки, должна быть совершенно чистой, и всякое ее загрязнение, в особенности углем, недопустимо.

Художник, начиная работу красками на холсте, прежде всего прокрывал основными, чистыми и прозрачными красочными слоями (без белил) всю белую поверхность холста, а затем продолжал работать над отдельными местами методом «*a la prima*», остальные части картины оставлял нетронутыми.

А. А. Дейнека считал, что надо основными оттенками картины прописывать холст целиком и на нем уже искать цветовые отношения. Некоторые места портрета он прописывал по нескольку раз. По его собственному выражению, это, конечно, недостаток мастерства.

Но, работая над портретом, художник сохранял *между сеансами определенный интервал во времени* и всегда стремился писать либо по сырому слою, либо по совершенно просохшему красочному слою (кроме отдельных мест, где фактура и качество цвета требуют письма непременно по сыроватому слою).

Лессировал живописец всегда по сухому красочному слою или только в заключительной стадии работы. Иногда он наносил цветные лессировки с целью усилить напряжение цвета. Лессировки помогают художнику обогатить тональное звучание того или иного фрагмента картины (например, коры деревьев, сухой травы и т. п.).

В некоторых живописных частях картины художник прибегал к *процарапыванию нанесенного им красочного слоя*, что ярче выражало фактуру той или иной детали в картине. В отдельных случаях художник применял разную кладку красок — одна часть наносимых слоев имела гладкую поверхность, а другая была шероховатой. Выполненный таким образом фрагмент

живописи при соответствующем освещении создавал как бы разное звучание, при том, что цвет остается одним и тем же.



Дейнека замечает: «Мне свойственна одна живописная трактовка — на фоне полутонов вводить яркий локальный цвет. При этом я всегда помню: то, что звучит в природе на полутоне, в картине зазвучит только при полном цвете. Цвет очень остро влияет на зрителя — он наиболее доходчив. Если положить мягкие, нежные полутона и на их фоне или в соседстве с ними положить яркие, чистые тона ультрамарина или киновари, то они зазвучат очень сильно. Дополнительные тона в живописи имеют большое значение — они обостряют цвет. Достигается это тем, что цвет берется в разную силу: например, вы наносите на холст нежно-розовые, холодные или теплые тона и рядом с ними или на них бросаете удар чистой киноварью» (Дейнека А. А., 1965).

Большое значение Дейнека придавал *мазку*. Он считал, что мазок должен иметь свою форму, протяженность, направление и быть фактурно выраженным. В произведениях, где мазка почти не видно, кисть все равно должна следовать по форме предмета.

Относительно *поправок и всякого рода исправлений* в живописной картине Дейнека советовал следующее: если необходимо сделать на последней стадии работы над портретом какие-либо значительные поправки, то необходимо все исправляемое место счищать начисто до грунта или же дать краскам совершенно высохнуть и делать нужные поправки только по сухому живописно-красочному слою. В том случае, если краска в картине полностью не просохла, а на ней образовалась лишь корочка, хотя бы и совсем сухая (на поверхности), то по ней делать какие-либо поправки или исправления нельзя. Поскольку даже через очень небольшое время краски резко изменятся в тоне, пожухнут и, кроме того, всегда есть опасность сильного растрескивания этого слоя и возникновения кракелюра, глубоко проникающего в живописно-красочный слой и даже грунт. Происходит это обычно из-за резкого различия в сжатии верхнего и нижнего красочных слоев при их отвердении.



Глава 7

Художественно-технические приемы портретной живописи

А. И. Лактионова

Тонированная поверхность грунта не только помогает более правильно распределить тени и света, но и во многом облегчает нахождение отдельных полутонов, точное построение гармонии колорита произведения.

А. И. Лактионов

Рассмотрим некоторые художественно-технические приемы письма известного советского художника-портретиста А. И. Лактионова (1914–1961).

Художник самостоятельно готовил *грунт* для картин. В зависимости от плотности и зернистости холста, от художественного замысла А. И. Лактионов наносил разное количество слоев грунта, осуществляя послойную просушку от 2 до 5 дней. Приготовленный им грунт обычно состоял из:

- раствора рыбьего клея (той же консистенции, что применялась для первичной проклейки холста);
- облагороженного льняного масла;
- небольшого количества касторового масла;
- сухих цинковых белил, мела, меда, предварительно размешанных в воде.

Данная масса хорошо размешивалась и по своей консистенции напоминала молоко. Грунт наносился на холст ровными тонкими слоями широкой мягкой кистью. С помощью лезвия ножа удалялось лишнее количество грунта.

По словам художника, *тонированная поверхность грунта* не только помогает более правильно распределить тени и освещение, но и во многом облегчает нахождение отдельных полутонов, точное построение гармонии колорита произведения. Ярко-белый грунт обладает большой светоносностью и это затрудняет художнику построение колорита. Белый грунт, считал А. И. Лактионов, удобен лишь для работы над зимним этюдом или этюдами осених, серых, пасмурных дней.

Лактионов, как и многие другие известные живописцы, в своей работе применял три вида льняного масла, различающиеся между собой состоянием густоты.

Первый вид — жидкое облагороженное масло. Способ его приготовления следующий:

- полбутылки сырого льняного масла (нерафинированного) смешивают с дистиллированной водой;
- эту смесь сильно взбалтывают;
- затем данную смесь отстаивают сутки;
- после чего осторожно сливают масло;
- процесс промывания масла водой повторяется четыре-пять раз;
- после чего осторожно сливают масло в бутылку из прозрачного белого стекла;
- плотно закупоривают бутылку пробкой;
- выставляют на солнце, где и выдерживают масло полгода-год.

Этот сорт масла не содержит белковых слизистых веществ, имеет повышенную плотность по сравнению с обычным сырым льняным маслом. Такое облагороженное масло достаточно жидко, прозрачно и, что очень важно, бесцветно.

А. И. Лактионов улучшал, перетирали (то есть замешивал) краски на этом масле и исполнял ими подмалевок — первый живописный слой картины (прием перетирания, то есть улучшения качества красок, был подробно описан в книге В. В. Визер «Живописная грамота. Основы пейзажа»).

Второй вид льняного масла — полугустое облагороженное масло. Способ его приготовления:

- облагороженное масло наливают слоем 2–3 см на плоское фарфоровое блюдо;
- выставляют на солнце на 2–3 недели (лучше всего в апреле или марте, ибо в воздухе меньше пыли и ультрафиолетовые, инфракрасные лучи активней облучают масло, и «варится» оно на солнце быстрее).

Данное масло художник применял для пастозного красочного письма, а для лессировок это масло разбавлялось мастиковым скипидарным лаком.

Существует **третий вид** льняного масла — густое, которое художник называл лаковым. Способ его приготовления:

- приготавливается из очищенного, улучшенного льняного масла;
- это масло выдерживают в открытой прозрачной банке на солнце в течение трех-четырёх лет. Банку можно прикрыть несколькими слоями марли.

Облагороженное, улучшенное льняное масло по своей консистенции напоминает жидкий мед. А. И. Лактионов пользовался им как лаком, вводя его в красочную пасту. Высыхая, масло образует очень прочные, прозрачные и эластичные пленки, почти не утрачивающие блеска и прозрачности. Применяя лаковое масло для лессировок, художник совершенно не добавлял к краскам каких-либо лаков. Для разжижения лакового масла Лактионов применял терпентинный лиственничный скипидар. Художник не пользовался красками, разжиженными каким-либо лаком, ибо в дальнейшем красочные слои могут быть легко смыты реставраторами при промывке живописи (или покрывного лака картины). Если перетирать краски с облагороженным маслом, то такая опасность исчезает, ибо облагороженное масло в красках образует практически нерастворимую пленку. В настоящее время очищенное льняное масло продается в аптеках.

Масляные краски в картинах А. И. Лактионова долгое время сохраняют первоначальный блеск, прозрачность, звучность цвета. Для разжижения красок художник применял только два *разбавителя*: очищенный лаковый керосин (растворитель № 2) или терпентинный лиственничный скипидар. Однако художник предпочитал изменять консистенцию красок, вводя в них жидкое масло, и лишь в редких случаях употреблял разбавитель, считая, чем меньше вводить его в краску, тем лучше сохранится живопись.

Если художнику приходилось работать фабричными красками, не перетертыми с облагороженным маслом, он разжижал их пасту особым составом: одну часть полужидкого облагороженного масла смешивал с такой же по объему частью мастикового лака.

А. И. Лактионов пользовался разнообразными *кистями*: щетинными, барсучьими, медвежьими, колонковыми, кистями различной формы и номеров в зависимости от той или иной живописной задачи.

А. И. Лактионов живописный процесс вел масляными или темперными красками либо совмещал их. Рассмотрим его метод подробнее.

Первый этап — это выполнение рисунка и затем светотеневая разработка форм предметов картины в технике «гризайль».

- Художник в большинстве случаев выполнял рисунок не на белой поверхности холста, а на тонированной.
- Если же рисунок на холсте был нанесен углем очень легко, художник обводил его контуры акварелью темных тонов, выбирая тон и цвет, наиболее отвечающий модели, и затем начисто сбивал уголь. В том случае, когда на холсте должен остаться рисунок углем, художник закреплял его, покрыв тончайшим слоем теплого жидкого рыбьего клея, который не размывается ни маслами, ни лаками.

- После выполнения рисунка художник начинал работать в *технике «гризайль»*, преимущественно одними белилами, которыми прописывались освещенные места формы. Лактионов избегал вводить белила в тени и полутени, так как они должны быть легки и прозрачны.
- Предварительно художник протирал поверхность холста жидким облагороженным маслом (о приготовлении которого было рассказано выше) и лишь после этого начинал полупрозрачно писать белой краской. Благодаря нанесенному на поверхность холста тонкому слою масла, живописная работа на холсте начиналась как бы уже по сырому слою. Поверхность холста в этом случае такова, что кисть идет очень легко и свободно и писать очень приятно;
- В такой светотеневой разработке «гризайль» в портрете устанавливались общий тон картины, тональные границы (самое светлое и глубоко темное пятно).
- Затем шла просушка 2–5 дней.

Второй этап — прописка подготовительного красочного слоя. Тонированный грунт с тщательно выполненным на нем рисунком, разработанными световыми и теневыми пятнами — это хорошая основа для живописного подмалева.

- Окончив светотеневой рисунок, художник покрывал его сплошным слоем тонкой прозрачной лессировки одноцветной краской, создавая общий колорит картины.
- Затем шла просушка 2–5 дней.
- Далее художник начинал выполнять *живописный подмазок* — это живописно-красочная основательная проработка формы предметов, когда прописываются натуральные цвета предметов, всевозможные рефлексии.
- Свет художник наносил в подмазке обычно несколько светлее, чем он должен быть в законченном произведении.
- Затем происходила просушка живописной картины 2–5 дней.

Третий этап — завершающий. Здесь происходит окончательная прописка картины, ее обобщение и доработка форм только прозрачными лессировочными слоями масляно-лаковых красок (перетертых и смешанных на основе густого, словно мед, лака из льняного масла (см. выше)).



Помните, в тех случаях, когда живописный процесс необходимо продолжать по уже подсохшему красочному слою, например по подмазке, написанному два-три месяца назад, прежде всего, слегка протрите живописную поверхность ватным тампоном, смоченным терпентинным скипидаром. Удалив таким образом пыль,

вы далее покроете поверхность холста тончайшим слоем жидкого облагороженного масла. На подготовленной живописной поверхности можно снова продолжать писать, не опасаясь изменения цвета и тона, осыпания или отслаивания красок.

Приведенный выше метод ведения работы над живописной картиной любого жанра есть итог длительной исследовательской работы. Многолетние исследования А. И. Лактионова были посвящены изучению причин великолепной сохранности красочного слоя картин таких известных старых мастеров живописи, как Рембрандт, Тициан, Ван-Дейк и их последователей, а также приемов художественного письма, способствующих этому.



Глава 8

Художественно-технические приемы портретной живописи

А. М. Герасимова

Точная, исчерпывающая передача жизненного сходства, конечно, не в порядке «списывания» с натуры (это уже не искусство), а путем подлинно реалистического выделения существенного — единственная возможность правдиво передать характер изображаемого человека. Вот почему так ценны достижения портретного искусства прошлого, дающие чрезвычайно много в выражении глубин человеческой психологии.

А. М. Герасимов

Рассмотрим некоторые художественно-технические приемы письма известного советского художника-портретиста А. М. Герасимова (1881–1963).

Система техники живописи Герасимова складывалась под влиянием его учителей, выдающихся русских живописцев в портретно-жанровом классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Живописные приемы раннего А. Е. Архипова (некоторые особенности его техники: мазок, система кладки красок, своеобразие передачи солнечного освещения и световых эффектов), а также строгие требования к рисунку В. А. Серова, его глубокое понимание характера портретируемого оказали серьезное влияние на творчество Герасимова. В последующие годы его учителем был К. А. Коровин, который помог ему развить природный дар колориста. Молодой Герасимов старался добиваться в своих работах сильного звучания цвета и света.

Большое значение в формировании Герасимова как портретиста имело изучение творчества Веласкеса, Ван Дейка, Рембрандта, Франса Хальса.

Начиная свою работу над портретом, Герасимов никогда *не рисовал* на холсте *углем*. Он считает, что всякий рисунок углем загрязняет чисто-белую поверхность холста и нарушает правильное колористическое построение произведения. Свои портреты он писал сразу краской. Однако без предва-

рительного рисунка углем Герасимов мог обойтись только потому, что прежде он очень много занимался рисунком. Вот что художник рассказывал об этом.



«Я никогда не делаю на холсте предварительного рисунка, сковывающего мою работу.

Обычно в первый сеанс я сначала беседую с тем, кого собираюсь писать, и жду, когда моя натура обретет свое привычное положение. Я прошу того, кто мне позирует: пожалуйста, курите, говорите, двигайтесь, но вот эта ваша поза мне нужна. Я всегда пристально наблюдаю за тем, как моя модель держит руки, так как положение рук всегда характеризует человека. Наконец, когда мне кажется, что позирующий “вошел” в свою излюбленную позу, я прошу его эту позу запомнить, но не держать себя долго в окаменелом состоянии.

Позирующий таким образом человек обычно быстро начинает дремать, теряет свои собственные черты, у него опускаются углы рта, словом, в нем исчезает сама жизнь. Своей модели я разрешаю частый отдых, всегда беседую с портретируемым, вызывая его принять естественное, жизненное положение.

Бывает и так, что в процессе работы портретируемый, меняя позу, вдруг принимает иное положение, но именно оно и оказывается наиболее характерным и типичным для него. В таких случаях я никогда не жалею сделанного и сразу начинаю переписывать портрет. Это тем более легко, что я пишу маслом или акварелью без предварительного рисунка...

В моей практике был период, когда я делал в портрете обязательный предварительный рисунок. Но это было давно, в годы учения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а потом как-то само собой вышло, что я стал при исполнении портрета рисовать его кистью. Этот прием пригодился мне во многих случаях моей “портретной практики”, и особенно в работе над групповым портретом» (Герасимов А. М., 1965).

Когда художник приступал к *работе на холсте*, композиция произведения обычно уже была им мысленно найдена, но окончательное решение приходило лишь в процессе исполнения портрета. Художник считал очень важным с самого начала работы точно представить себе размер и формат портрета. Обычный станковый портрет, по его мнению, лучше всего ис-

полнять в натуральную величину модели. Если работа предназначалась для просторного зала, то он делал портрет примерно на четверть больше размеров натуры.

Для Герасимова было очень важным почувствовать характер и настроенные человека, который позирует. Когда модели, как говорится, «не по себе», он старался либо освободить ее от сеанса, либо писать в это время второстепенные детали. Художник всегда стремился к тому, чтобы позирующий с первого сеанса почувствовал, что портрет получится удачным, иначе у модели пропадал интерес к делу.

Позирование — вообще вещь скучная и трудная. Бывают такие моменты, когда художник настолько увлекается творческим процессом и забывает, что перед ним сидит живой человек. А у этого человека в это время оцепенело все тело и он устал. Надо тотчас же прервать сеанс и дать модели прийти в себя, отдохнуть.

Герасимов всегда писал портреты на *светлых грунтах* и поэтому старался сразу закрыть краской весь фон. Белые места, оставленные незакрытыми, мешали ему добиться общего пластического впечатления от натуры. Мазки он с самого начала наносил пастозно, работая, как уже говорилось, чистой тубиковой краской, без разжижения ее лаками или другими разбавителями.

Если ему было нужно *внести какие-либо поправки*, то он делал это сразу или же на другой день, в крайнем случае, через два дня. При его системе работы — «*a la prima*» пастозной краской из тубы по сырому слою, без разбавителя — вносить исправления в живопись через много сеансов было нельзя. Особенно трудно исправлять теневые (особо темные места), написанные очень тонкослойно, — краски обычно почти совсем подсыхают на следующий день.

В работе над портретом, по словам Герасимова, самое трудное и важное — найти верное *отношение света к тени*.

Его учитель К. А. Коровин рекомендовал внимательно наблюдать за цветом самой тени и верно уметь найти отношение света и тени. И самое трудное в цветовом отношении — это, конечно, взять теневую сторону лица. Когда пишется лицо человека, хочется, закрыв его и оставив лишь кусочек теневой стороны, так передать это в цвете, чтобы чувствовалась живая плоть.

Часто, уже заканчивая работу, Герасимов замечал, что лицо надо было поместить правее или левее, выше или ниже. От этого «чуть-чуть» зависело общее восприятие портрета. Учитывая подобные непредвиденности, Герасимов всегда оставлял запас холста со всех сторон подрамника, так как делать подшивку всегда неприятно, да и совсем скрыть ее от зрителя трудно.

В портретной живописи передача характера, прежде всего, воплощается в тончайшем сходстве, в исполнении человека со всеми индивидуальными

и типичными особенностями его внешнего облика — это выражение деталей его лица, рук, всей фигуры.

Руки выражают не только характер, но и профессию портретируемого и требуют такого же сходства с натурой, как и лицо. Вот, например, руки нервного человека всегда в движении и также «нервничают». Рука человека физического труда иная, чем у занимающегося интеллектуальной работой. Изумительным мастером рук был И. Е. Репин, и мало кто из портретистов превзошел его в этом. Герасимов с глубоким уважением отзывался об этой стороне творчества Репина.



«Когда я смотрю на его картину “Иван Грозный”, меня всегда невольно останавливают руки царевича. Художник изобразил только концы четырех пальцев, и тем не менее, вы сразу чувствуете, что эти пальцы в предсмертной судороге схватили руку убийцы. Умение писать руки, передавая через них самое характерное в человеке, — большое искусство. К сожалению, современные портретисты мало внимания обращают на изображение рук человека» (Герасимов А. М., 1965).

А. М. Герасимов также отмечал важность исполнения костюма в портрете.



Для художника важно умение писать складки платья так, чтобы под ними хорошо чувствовалось тело человека, его стан. Мастера прошлых веков прекрасно сознавали важность этой задачи — органическую связь костюма с человеком — и отлично умели написать костюм и его складки, передать его материал столь же убедительно, как и остальные части портрета. Известный французский живописец Мейсонье заставлял свои модели по нескольку месяцев носить костюм, чтобы он имел “живой” вид» (Герасимов А. М., 1965).

Исключительно важное значение придавал Герасимов *фактуре красочного письма*. Художник был не согласен с теми, кто утверждает, что поверхность портрета молодого лица должна быть одинаковой с поверхностью изображения лица старого или пожилого человека. Для каждого возраста в портрете обязательны свои живописные свойства фактуры. Прекрасным подтверждением этого служат портреты И. Е. Репина, например его портрет В. В. Стасова. Здесь мазок превосходно передает впечатление дряблой старческой кожи. А вот в другом его портрете — молодой женщины — совсем иная кладка мазка, иная фактура. В этом отношении превосходными образцами являются репинские портретные этюды к «Заседанию Государ-

ственного совета». Как удивительно тонко, верно и по-разному решена там фактура письма и выражен цвет каждого лица.

И рисунок, и живопись, и систему наложения красок Герасимов подчинял одной задаче — наиболее полно передать психологический образ человека в гармонии с его внешним обликом. Выбирая людей, которых он хотел писать, его интересовали и привлекали сильные, сложные, яркие характеры, а также часто незаметные на первый взгляд особенности, которые есть у каждого человека.

Портрет О. В. Лепешинской, исполненный с тонким чувством колорита и с большим живописным мастерством, портрет известного советского артиста И. М. Москвина — очень красивый по цвету и тону, портрет А. К. Тарасовой, решенный художником в светлой красочной гамме, подчеркивающей лиричный, полный задушевности образ артистки, передавали именно такие характеры.

Многие годы своей творческой деятельности Герасимов придерживался одного и того же метода грунтовки холста клеевым грунтом, которому он научился еще в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В портретной живописи маслом Герасимов работал *четырьмя основными красками* (не считая красок, необходимых для изображения волос): белилами, светлой охрой, красной землей и кобальтом. Остальные краски он применяет лишь при необходимости передать ту или иную деталь портрета, костюма. Совершенно не употреблял он стронциановой желтой, неаполитанской желтой, марсов всех видов, индиго, окиси хрома, коричневых земель, асфальта, виноградной черной и сажи газовой. В его палитре есть много других красок, значительно более интересных по своему цвету и вполне заменяющих эти краски.

Герасимов всегда работал *тюбиковыми масляными красками фабричного изготовления* — только чистой красочной пастой из тубы, не употребляя никаких разбавителей и лаков; предпочитал пользоваться красками английской фирмы «Винзор и Ньютон», обладающими очень чистыми и звучными цветами, с вполне удовлетворительной пастозностью. Из отечественных красок производства Ленинградского завода художник употреблял охры, красные земли, волконскоит; другие же краски этого завода сильно уступали по чистоте и звучности своего цвета винзорским, потому им не применялись совершенно; также не пользовался он и белилами, поскольку они слишком жирны.

Большинство портретов Герасимов писал долго — десять-двенадцать сеансов. Портрет О. В. Лепешинской писал около пятидесяти сеансов. Но портреты-этюды он обычно выполнял за три-четыре сеанса. Время, необходимое для успешного завершения портрета, зависит от сложности портрета, условий позирования модели, от творческого «горения» самого ху-

дожника и от многих и многих других причин, учесть которые заранее невозможно.

Конечно, мастерство приходит к художнику после долгих лет профессиональной систематической работы над красочными этюдами, рисунком, набросками, когда художник в совершенстве овладеет живописными материалами и техникой. Помимо этого, несомненное значение имеет и его врожденный талант проникновения в психологию и характер человека.



Глава 9

Художественно-технические приемы портретной живописи П. П. Кончаловского

Тот, кто только копирует натуру, кто творчески ее не воспринимает, не отбирает, тот в сущности ничего не видит.

П. П. Кончаловский

Рассмотрим некоторые художественно-технические приемы письма известного советского художника П. П. Кончаловского (1876–1956).

Художник самостоятельно получал превосходного качества *художественные краски*, не только не уступавшие фабричным краскам того времени — лефрановским или винзоровским, но и во многом их превосходившие благодаря очень добросовестному приготовлению льняного масла, воска и тщательному перетиранию пасты красок.

Перетерев пасту красок, художник расфасовывал ее в свинцовые тубы или в тубы, сделанные им самим из пергаментной бумаги. Красочная паста в пергаментной тубе, перевязанной у горла суровой ниткой, не испытывает на себе воздействия свинца и великолепно сохраняется многие годы. Большим преимуществом таких туб являются их легкость и удобство работы с ними на пленэрных этюдах.

Для *разбавления красок* на палитре П. П. Кончаловский постоянно пользовался смесью, приготовленной из терпентинного скипидара хорошего качества (1 часть) и копалового светлого масляного лака (0,25 части — по объему). Каких-либо других разбавителей, в особенности различного рода смесей из масла, скипидара и лака, или просто одно масло художник никогда не применял, считая, что всякое введение в хорошо приготовленную тонкостертую масляную краску масла или смеси масла со скипидаром и другими летучими разбавителями ничего, кроме вреда, принести не может.

Значение *рисунка* в живописи П. П. Кончаловского, в особенности в портрете, было исключительно велико. Ибо замысел обычно находит свое первое воплощение в рисунке и в нем приобретает материальные формы.

Художник считал, что лучше всего рисовать с натуры, но можно и по памяти. И в том и в другом случае в рисунке должна заключаться вся сущность будущего произведения. Иногда эта сущность не сразу в полной своей законченности ложится на бумагу, и тогда у художника появляется несколько рисунков — вариантов художественного замысла, но один из них непременно будет лучшим, и с него начнется история живописного произведения.

Наметив на холсте углем весь рисунок, художник обводил его, выбирая главные линии жиденькой масляной краской — умброй, ультрамарином или красной охрой, то есть той краской, которая больше подходила к модели, затем вычищал холст от угольной пыли. В результате оставались совершенно чистый рисунок, намеченный масляной краской, и ослепительно белая поверхность клее-мелового казеинового грунта, свободная от всяких следов угля. Это имеет огромное значение для дальнейшего ведения живописного процесса. Если на холсте остается уголь, то при дальнейшей работе масляными красками художник уже пишет и находит цветовые отношения не по белому грунту, а по загрязненной углем поверхности, и все красочные оттенки смешиваются с серо-грязной основой.



«Рисовать надо таким образом, — говорил художник, — чтобы в рисунке всегда внимательно прослеживались все характерные особенности соотношения цветов изучаемой природы. Рисовать — это размышлять о видимом, осознать, осмысливать его структуру, объем и обязательно цвет. Иногда восприятие цвета может оказаться и таким, что будет необходимо в известной степени изменить реально существующие пропорции, отступить от них, но это не должно смущать живописца. Но для того чтобы подчас сознательно нарушать пропорции, надо прежде всего отлично их знать» (Кончаловский П. П., 1965).

Приступая к живописи на холсте, П. П. Кончаловский *постоянно обращался к своим рисункам*, ибо считал, что первичное восприятие природы, которое он получил от ее «объемов, масс и цветовых отношений, запечатлевается всего непосредственнее — именно в рисунке».

По словам Кончаловского, *композиция* — это основа, душа всякого художественного произведения, потому что только она и может охватить и привести к единству все его слагаемые части. Живописец считал, что идея композиции всегда заключается в самой действительности. Когда эту созданную природой композицию пропускаешь через себя, тогда-то и видишь, что природная композиция оказывается абсолютно верной, что она выше всех перестановок фигур в картине, какие может изобрести человек. Думать, что можно скомпоновать лучше природы, — это ошибка: надо про-

сто окончательно продумать то, что видишь, чтобы понять, как там все великолепно устроено.

П. П. Кончаловский отмечал, что все дело в самом *художнике, в том, как он воспринимает природу*, потому что ошибки в художественном восприятии уже ничем нельзя исправить, никакой искусной живописью: вещь все равно будет звучать фальшиво, и чуткий глаз зрителя всегда заметит фальшь. Тот, кто только копирует натуру, кто творчески ее не воспринимает, не отбирает, тот в сущности ничего не видит. Художник писал, что он лишь наблюдает, изучает, отбирает, изменяет виденное им, но никогда не выдумывает своего произведения, ибо всегда находит его в природе в известной мере совершенно готовым, но требующим своего раскрытия. Художник призывал, работая над картиной, пейзажем, портретом, не копировать природу или модель, не подражать ей, а настойчиво искать в ней характерное, то есть писать картину согласно художественному замыслу, при этом отдаваясь природе, то есть полностью основываясь на ее формах и колорите.

П. П. Кончаловский отмечал, что великие мастера: Тициан, Рубенс, Рембрандт, Серов, Суриков — строили свою живопись на *цветовых отношениях*, когда каждый цвет воспринят и перенесен на холст творчески. Сама краска становится в живописи живым, ярким словом. В живописи все развивается в цветовых отношениях, они невероятно прочно, органически связаны и с композицией, и с рисунком. Надо не отделять рисунок от живописи, а, рисуя, необходимо непременно учитывать и внимательно прослеживать в рисунке всю конструкцию цвета изучаемого объекта, всю сложность и своеобразие имеющихся в нем цветовых отношений.

П. П. Кончаловский считал, что *цвет передавать приблизительно верно нельзя!* Но при этом абсолютно точного цвета не найти, ибо они в природе все время меняются, а потому именно цветовые отношения природы должны быть уловлены и абсолютно точно перенесены на холст.

Ни один цвет не должен быть нарушен, не должен «выпадать» отдельным куском из общей цветовой гармонии картины. Работая в цвете, надо всегда помнить о том, чтобы достичь наибольшей гармонии цветовых отношений, наблюдаемых в природе, надо уметь сопоставлять отдельные цветные оттенки.

По словам П. П. Кончаловского, *темное в картине* должно быть в той или иной степени всегда прозрачным; а в черном никогда не должно быть рыжеватого оттенка; у Рембрандта в темном — все прозрачное, в нем масса голубого или тепло-холодного оттенка.

Метод ведения живописной работы.

Рассмотрим более подробно метод ведения живописной работы П. П. Кончаловского.



1. Художник начинал писать портрет, когда все определено — и композиция, и колорит, и перспективное построение.
2. Закончив рисунок портретируемого, он начинал писать красками.
3. По словам П. П. Кончаловского, *подмалевки* он никогда не делал, писал обычно по частям, медленно, но очень внимательно, например, сегодня исполнил голову, завтра часть туловища, затем руку и т. д.
4. После *прописывания красками всей картины*, она была почти совершенно готова, но между ее отдельными частями всегда оставались белые, не закрытые краской небольшие места. Благодаря им художник мог переделать форму и цвет любого из написанных кусков в ту или иную сторону и закончить портрет согласно замыслу.
5. *Цветовое решение портрета*, по словам художника, всецело раскрывало образ модели.
6. Художник отмечал, что, в сущности, писать портрет или картину надо не тоновыми отношениями, а наблюдаемыми в природе *цветовыми отношениями*, предварительно найдя их на палитре. В живописном исполнении он искал не абсолютно точный цвет натуры, а «сверхточный цвет наблюдаемых отношений», т. е. уже нескольких цветовых пятен вместе взятых.
7. Живописец никогда не записывал поверху *неудавшееся место в картине*, поскольку от этого живопись становилась тяжелой, вялой, краски переставали звучать. Если какое-либо место не удавалось, художник начисто счищал его и писал заново.
8. При написании портрета вначале определялись его *планы* (ближний, средний, дальний), лицо всегда исполнялось полугустым красочным слоем.
9. Кончаловский считал, что, работая красками на холсте, надо постепенно *освещать планы* изображаемого предмета и, таким образом, «прощупывать» его форму.
10. Художник исполнял портрет по частям, предварительно проверяя состояние красочного слоя картины. Для этого он проводил по нему рукой, и если краска не мазалась и не прилипала, значит она уже с поверхности сухая. И на этом-то обманчиво сухом слое (масло из красок уже втянуто грунтом, но лак весь

остался в краске, а она сама в глубине слоя еще сырая) и продолжал писать.

11. Но, прежде чем начать писать по ранее положенному слою красок, в особенности когда они слегка пожухли, Кончаловский покрывал его тонким слоем лака. Для этого использовался мастиковый скипидарный лак, наполовину разбавленный авиационным бензином. Бензин быстро испарялся, а лак образовывал на поверхности красочного слоя тонкую пленку, которая полностью восстанавливала и сохраняла первоначальный цвет и тон красок. Благодаря этому приему художник вновь возвращался к тому, что писал накануне, так как пленка лака, нанесенная на вчерашний слой краски, полностью восстанавливала ее первоначальный тон. Таким образом, начав писать по вчерашнему слою, живописец возвращался к тому, что писал, а не к тому, что получилось.
12. Вновь положенная краска прекрасно ложилась на сухую поверхность накануне положенной красочной пленки (слой которой в глубине еще сырой), прекрасно спаивалась с нижним красочным слоем и никогда не теряла свой цвет и тон.
13. Жухнуть краскам не дают главным образом копаловый лак и воск, оставшиеся в глубине первого красочного слоя, и лежащая поверх него пленка мастикового скипидарного лака: они задерживают связующее вещество красок верхнего слоя и не дают ему проникнуть в нижний слой и в грунт, поскольку грунт картины уже заполнен маслом и некоторой частью лака и воска, вытянутыми им из нижнего красочного слоя.

Писал П. П. Кончаловский всегда тонко, стараясь наиболее полно использовать преимущества белого плотного грунта. Он никогда полностью не замешивал краски на палитре. Например, чтобы получить киноварный цвет с голубоватым оттенком, художник клал немного киноварной краски на палитру и осторожно по ее краю добавлял кобальт. Таким образом, на палитре вся киновар не замешивалась с кобальтом и благодаря этому оставалась чистой. Так живописец поступал со всеми красочными смесями, стараясь никогда не загрязнять их.

Заключение

Описанные в книге методы работы известных мастеров портретной живописи дают представление о своеобразии и особенностях техники каждого из них. Несмотря на различие почерка, способов работы, их всех объединяет глубокое знание основных живописных законов, красочных материалов, отличное умение ими владеть, продуманность и техническая целесообразность ведения работы, обеспечивающие хорошую сохранность первоначального колорита и всей живописи портрета в целом.

Выбор художником той или иной техники, приемов, методов исполнения картины всегда органически связан с его реалистическим восприятием натуры, с его образным мышлением. Поэтому нельзя механически заимствовать манеру другого художника.

Работая над портретом, надо всегда помнить, что основой этого, как и любого другого, жанра живописи является великолепное владение рисунком. Чтобы хорошо рисовать, необходимо постоянно, каждодневно рисовать с натуры, приобретая бесценный опыт и навыки.

В искусстве рисунка и живописи всегда высоко ценились точность и чистота исполнения формы, а небрежность, лихость штриха и линии никогда не рассматривались как образец высокого вкуса художника. Всякий рисунок оценивается по степени разработки тоновых отношений, точности передачи трехмерности формы, ее пластики, верности пропорциям, глубине и подробности знаний живописца о данном изображаемом предмете, ибо передача его материальности требует ювелирной отработки рисунка — эмоциональными, эффектными росчерками здесь ничего не добьешься. Без упорного труда, без прилежания невозможно достичь совершенства в передаче формы.

Литература

1. *Абельдяева И. Г.* Школа изобразительного искусства. Вып. 5. — М., 1962.
2. *Аксенов Ю. Г., Левидова М. М.* Цвет и линия. — М., 1986.
3. *Алтатов М. И.* Искусство. — М., 1980.
4. *Берне Х.* Динамическая анатомия. — М., 1999.
5. *Бретелл Р.* От Делакруа до Матисса. — Л., 1978.
6. *Бродский И. А.* Репин — педагог. — М., 1960.
7. *Буйнов В. А.* Явления воздушной перспективы. — М., 1962.
8. *Ваганова Е. О.* Мурильо и его время. — М., 1988.
9. *Виннер А. В.* Как работают мастера советской портретной живописи. — М., 1965.
10. *Виннер А. В.* Как работают над пейзажем масляными красками. — М., 1965.
11. *Власова Р. И.* К. А. Коровин. Творчество. — М., 1961.
12. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. — М., 1984.
13. *Волков Н. Н.* Композиция. — М., 1984.
14. *Гинзбург И.* Педагогическая система П. П. Чистякова — М., 1940.
15. Государственная Третьяковская галерея: Альбом репродукций. — М., 1974.
16. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. — М., 1980.
17. *Жюллиани М.* Эжен Делакруа. — Л., 1979.
18. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М., 1973.
19. *Зуева Л. В.* Строение музыкальных произведений. — М., 1979.

20. Зуева Л. В. Таганрогская картинная галерея: Альбом. — М., 1988.
21. Зязюн И. А. Основы педагогического мастерства. — М., 1994.
22. Иваницкий М. Ф. Рисунок. — М., 1963.
23. Иваницкий М. Ф. Школа изобразительного искусства. — М., 1987.
24. Иванов В. И. Юный художник. — М., 2001.
25. Иогансон Б. В. Молодым художникам. — М., 1960
26. История мирового искусства / Под ред. Сабашникова Е. — М., 1998.
27. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. — М., 1992.
28. Карпова Т. И. Выставка Сурикова в Третьяковской галерее. Обратная перспектива // Русская Галерея, № 2. — М., 1998.
29. Климов И. В. Биографии художников. — М., 1957.
30. Левитан К. Н. Основы педагогической деонтологии. — М., 1994.
31. Ляковская О. А. И. Е. Репин. — М., 1953.
32. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. — М., 1972.
33. Мастера советского искусства о пейзаже / Составитель Е. И. Боданова. — М., 1963.
34. Михайлов А. Н. Искусство акварели. — М., 1995.
35. Моклер К. Французский импрессионизм. — М., 1975.
36. Мухин В. С. Живопись. — М., 2001.
37. Незнайкин С. И., Никиреев С. И. Библиотечка юного художника. Советы начинающим. Вып. 2. — М., 1993.
38. Нессельштраус И. Г. А. Дюрер. — Л., 1984.
39. Нечаева С. Ф. Тульский областной художественный музей. — Л., 1983.
40. Пахомов А. Ф. Работа в детской книге. — М., 1982.
41. Прытков В. А. Любимые русские художники. — М., 1963.
42. Рабинович М. Ц. Пластическая анатомия. — М., 1978.
43. Роден О. Мысли об искусстве. — М., 2000.
44. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок. — М., 1970.
45. Способин В. И. Музыкальная форма. — М., 1967.
46. Ткачев В. Я. Техника масляных красок. — М., 1984.
47. Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах — музыка, живопись, архитектура. — М., 2003.

48. *Хогарт У.* Анализ красоты. — М., 1999.
49. *Шегаль Г. М.* Колорит в живописи. — М., 1957.
50. *Юон К. Ф.* О живописи. — М., 1937.
51. *Яшукин А. П., Ломов С. П.* Живопись. — М., 1998.

Виктория Владимировна Визер
Живописная грамота. Основы портрета

Заведующая редакцией (Москва)
Ведущий редактор
Выпускающий редактор
Художник
Корректоры
Верстка

Т. Калинина
Н. Кулагина
Н. Лукьянова
С. Маликова
М. Котова, В. Макосий
Б. Файзуллин

Подписано в печать 24.07.06. Формат 70×100^{1/16}. Усл. п. л. 15,48. Тираж 3500. Заказ 2037

ООО «Питер Пресс», 198206, Санкт-Петербург, Петергофское шоссе, 73, лит. А29.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005–93, том 2; 95 3005 — литература учебная.

Отпечатано по технологии СtP в ОАО «Печатный двор» им. А. М. Горького.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

В. Визер

ЖИВОПИСНАЯ ГРАМОТА

основы портрета



Визер Виктория Владимировна — вокалист, педагог, художник — в своих книгах обобщает многолетний опыт и профессиональные знания по трем неразрывно связанным для нее специальностям. В. В. Визер получила вокальное образование в Тульском музыкальном училище им. А. С. Даргомыжского. Одновременно с этим изучала декоративно-прикладное искусство, живопись и рисунок в Тульском государственном университете. Длительное время преподавала по классу живописи.

Имеет персональные выставки. В настоящее время занята живописью и работает в области дизайна интерьеров.

Новая книга Виктории Визер дает возможность самостоятельно освоить основополагающие законы искусства портрета. Здесь раскрываются профессиональные способы построения рисунка, позволяющие достичь портретного сходства в изображении и передать различные эмоционально-психологические состояния человека. Рассматриваются методы исполнения цветовых отношений, освещения, воздушной среды в живописном исполнении портрета.

Анализируются индивидуальные художественные приемы письма и особые методы ведения живописной работы известных художников-портретистов. Автором представлен подробный разбор лучших реалистических портретов русского и мирового искусства.

Книга «Живописная грамота. Основы портрета» предназначена как начинающим художникам, так и уже знакомым с языком живописи. Она будет интересна и полезна учащимся и педагогам художественных институтов, училищ и школ. Автор искренне и с удовольствием хотел бы обучиться искусству живописи.

 ПИТЕР®

Заказ книг:

197198, Санкт-Петербург, а/я 619
тел.: (812) 703-73-74, postbook@piter.com

61093, Харьков-93, а/я 9130
тел.: (057) 712-27-05, piter@kharkov.piter.com

www.piter.com — вся информация о книгах и веб-магазин

ISBN 5-469-01422-3



9 785469 014225