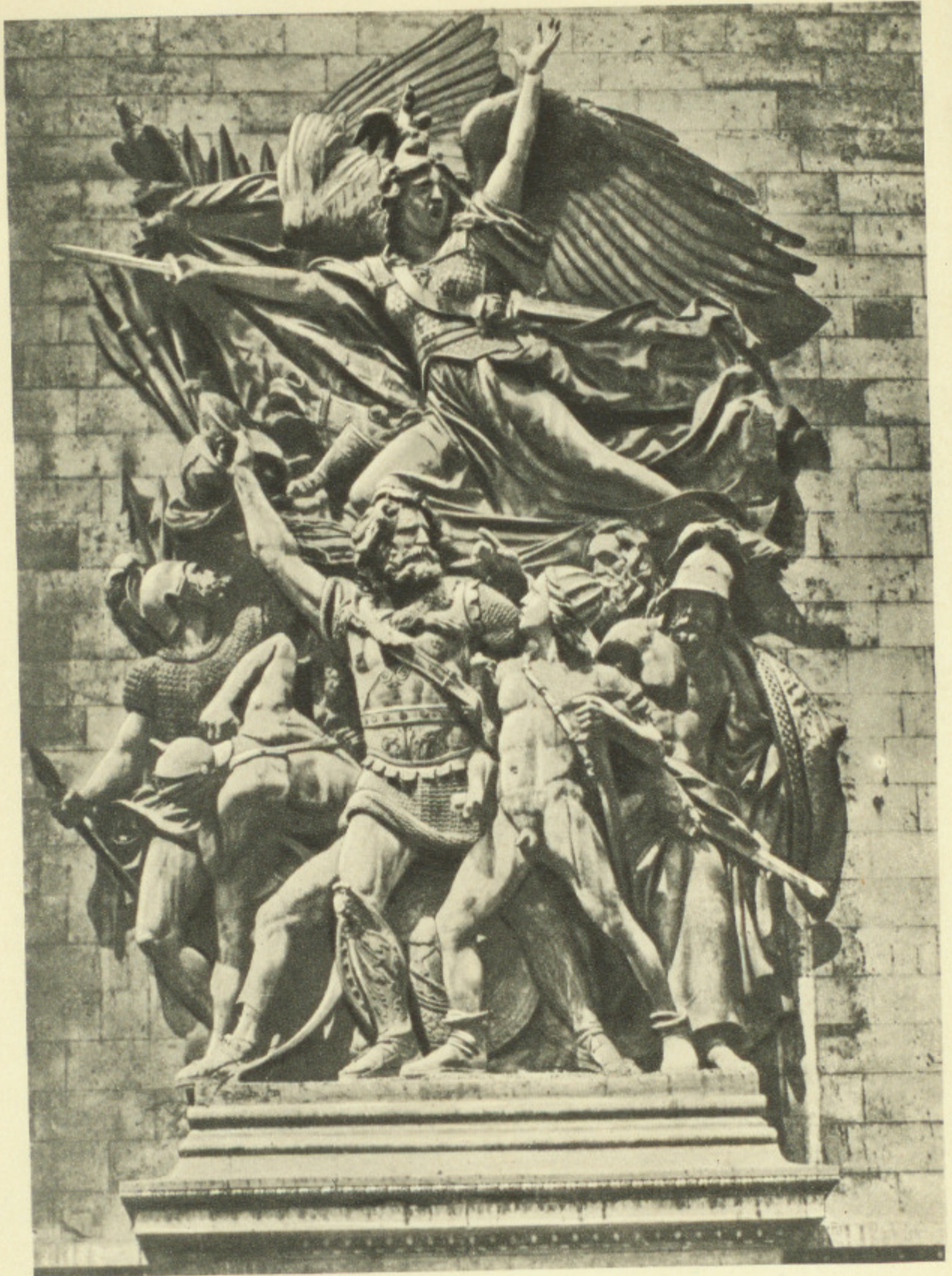





ШКОЛА  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА

L







 ШКОЛА   
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА  


В ДЕСЯТИ ВЫПУСКАХ

ВЫПУСК

\* VI \*

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

М О С К В А

1 · 9 · 6 · 3



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

действительные члены  
Академии художеств СССР

*М. Г. МАНИЗЕР, В. А. СЕРОВ, П. М. СЫСОЕВ,*

профессора

*М. Н. АЛЕКСИЧ,*

*А. М. КУЗНЕЦОВ* (ответственный редактор)



# Ж И В О П И С Ь

## О КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

**П**исатели, поэты, живописцы, скульпторы в процессе творчества выражают свои мысли и чувства разными способами. Писатели — ярким словом, композиторы — гармонией звуков, художники — линией, формой, цветом.

Маяковский говорил, что ради одного хорошего, настоящего слова приходится затрачивать «тысячи тонн словесной руды». И действительно, только небольшая часть передуманного, пережитого, пережитого, отобранная взыскательным и беспощадно требовательным к себе художником, найдет место в будущем произведении. Но эта малая часть и есть душа произведения, формирующая и определяющая художественный образ, то есть самое главное, самое заветное, драгоценное, без чего произведение становится ремесленной поделкой.

При сильном желании и упорстве можно научиться правильно списывать и списывать все, что окружает человека. Но только копировать действительность (хотя это тоже нелегко) еще не значит стать художником. Настоящий художник — это гораздо больше и выше.



Стать художником трудно. Искусство требует всего человека и на всю жизнь. Внутренняя творческая работа не оставляет художника ни на минуту, сопутствует ему всегда и везде. Она не знает выходных дней и отпусков. Художник не перестает трудиться, идя по улице, проезжая в трамвае, разговаривая с людьми, наблюдая природу. Как трудолюбивая пчела, везде и всюду собирает он материал для будущих произведений, собирает не от случая к случаю, а постоянно, и не делать этого не может.

В процессе работы художник, когда ему нужно, из запаса накопленных наблюдений и впечатлений отбирает необходимые ему в конкретном случае образы, которые являются материалом будущей картины.

Моя задача заключается в том, чтобы кратко рассказать, что такое композиция в живописи.

Композиция \* самое сложное понятие в изобразительном искусстве. Композиция — сущность творчества. Она решает качество произведения, степень его воздействия на зрителя. Ничто так в живописи не связано с идеей, замыслом, сюжетом картины, как композиция. Нет другого способа для художника выразить свою мысль, идею, сделать это понятным для зрителя, значительным и художественным.

Так же, как безгранично, подобно жизни, искусство, так и вопросы композиции чрезвычайно сложны и многообразны. Они жизненны только при определенных условиях и обстоятельствах создания художественного произведения (идея, тема, конкретный сюжет, время, количество фигур), соединенных каждый раз тонко и сложно, и поэтому упрощаются и мертвеют, зачастую легко превращаются в схоластику, если механически применять к ним логические законы и рассуждения.

Вопросы композиции в живописи трудно перевести на язык слов еще и в силу специфики самого искусства живописи, искусства, которое основано на показе явлений и фактов действительности, преломленных через творческое сознание художника и вновь возвращенных в действительность.

Хороша или плоха картина, может судить всякий по мере своего разумения. А вот хороша или плоха композиция картины, могут сказать только знающие мастера и тонкие знатоки. Они могут вынести безошибочное заключение о том, что в композиции хорошо и что плохо на основании внутреннего художественного чутья, которое возникает из трудового и творческого опыта, общей культуры, из пройденной школы, из воспитания художественного вкуса. Но и они иногда не находят достаточно подходящих слов для объяснения того, почему плоха или хороша композиция. Когда я беседовал с художниками — мастерами своего дела, я часто замечал, что они, стараясь объяснить законы

\* Композиция — от латинского *compositio* — сочинение, составление, расположение.



и правила композиции словами, испытывали большие затруднения и невольно привлекали язык метафор. По-видимому, это происходит потому, что искусство в большой мере дело чувства, и для многих художников знания композиции имеют особые свойства, являясь скорее следствием особого дарования, «композиционного чутья», если можно так выразиться. По этой самой причине и обучение изобразительному искусству заочно очень сложно, так как многие задачи решаются исключительно наглядным показом. Естественно, что я в своей статье ставлю скромную задачу: на основании своего художественного и педагогического опыта поделиться своими наблюдениями и высказать лишь некоторые мысли о композиции.

Как ни трудно выразимы законы композиции, все же было бы неверным отрицать их вообще. Могут же в музыке определенным образом сочетаться в мелодию отдельные музыкальные фразы; или в архитектуре геометрические формы гармонично соединяются, выдерживаются в пропорциях, уравниваются, производят впечатление прекрасного. Никто не станет отрицать в архитектурной композиции художественного образа.

Тем более в композиции картины, где основа творчества — это передача конкретного реального мира. Художник хотя и оперирует в начале работы для удобства весьма обобщенными формами, однако никогда не упускает из виду их реального жизненного выражения и содержания.

Конечно, элементы отвлеченного мышления присутствуют при создании композиции, но это только лишь этап работы, но не ее цель. Живопись — искусство конкретное, и лишать его конкретности, значит убивать в самом существе.

Композиция, как уже было сказано, понятие сложное и многозначимое. Кратко можно сказать, что это распределение всего изобразительного материала на холсте: персонажей, пейзажа, предметов обихода, пространства, цвета, света и т. д., то есть того, что именуется компонентами картины. И не простое распределение, а упорядочение этого материала, приведение отдельных компонентов во взаимосвязь, установление между ними различных отношений — психологических, пластических, цветовых. Вместе с тем композиция — это определенное расположение компонентов картины с целью раскрытия главного — идеи произведения. Картина может стать выразительной, значительной, навсегда запоминающейся только тогда, когда в ней ясно выражена основная мысль, найдено общее, и с этим общим связаны все части органической нерасторжимой связью. Выделение главного и, что особенно важно, нахождение общего — картины в целом, решение ее образа — это и есть композиция картины. Здесь нужно больше всего положить труда, находчивости, изобретательности и остроумия.



Известно, что натурализм — поверхностное, внешнее понимание жизни — заключается совсем не в манере исполнения и не в приверженности художника к деталям и подробностям. И широко написанная картина может быть натуралистической, если в ней отсутствуют композиционно образные отношения, то есть творческое воссоздание жизни. Простое бездумное изображение или копирование случайно взятых и потому мертвых для искусства предметов и персонажей — это и есть натурализм.

Перед тем как начинать работать, надо остановиться, подумать, решить, что ты хочешь выразить в своем произведении, как это все разместится на плоскости холста или бумаги, какой будет общий вид, какой для этого нужен формат (квадрат, полтора квадрата и т. д.) и какая техника исполнения будет наиболее подходящей (например, лицо ребенка и старика одинаковой техникой не передашь). Очень часто техника исполнения зависит от сюжета. Вообще надо каждый раз искать средства выражения, соответствующие сюжету. «По сюжету и живопись», — писал П. П. Чистяков в письме В. Д. Поленову. Замечательно то, что это вовсе не противоречит творческой индивидуальности художника.

В. А. Серов, имея свой художественный почерк, каждый раз искал новые средства для выражения своих замыслов. Очень интересно и поучительно проследить за этим по его произведениям.

Если сравнить, например, портрет М. Н. Ермоловой с портретом К. А. Коровина, то можно ясно увидеть, как в каждом случае художественные средства, живописная манера художника соответствуют образу изображаемого человека.

В портрете Ермоловой (рис. 2) строгий лаконичный силуэт, сдержанная, даже суровая цветовая гамма, построенная на тонкой разработке черного и белого, — все способствует созданию величественного, вдохновенного образа великой русской актрисы, образа, проникнутого большим человеческим чувством. Низкий горизонт способствует торжественности, значительности образа. Это портрет не только конкретного лица, но и образ русской женщины в широком понимании слова.

Портрет К. А. Коровина (рис. 3) совершенно иной и по характеристике и по живописному решению. Он, в отличие от портрета Ермоловой, скорее камерный. Коровин полулежит на диване, одет несколько небрежно. Написан портрет в очень свободной, как бы этюдной манере, «мазисто», широким мазком и в совершенно ином живописном ключе — более яркими, звучными красками. Он построен на сильных ударах красного, синего, белого цветов.

И композиция портрета, и его мажорная цветовая гамма рисуют образ человека широкой натуры, великолепного художника-колориста.

В композиции очень важны вопросы контрастов. Например, боль-





*Рис. 1. Св. Георгий. Новгородская икона. XV век*





Рис. 2. В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905. Масло





Рис. 3. В. А. Серов, Портрет К. А. Коровина. 1891. Масло





Рис. 4. Л. Давид. Смерть Марата. 1793. Масло





Рис. 5. Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Около 1504. Масло





Рис. 6. Д. Веласкес. Портрет Инфанты Маргариты. Около 1659—1660. Масло





Рис. 7. М. А. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра. 1886. Масло





*Рис. 8. Рембрандт, Саския — жена художника, 1633. Масло*



шого и маленького, динамичного и неподвижного, яркого по цвету и сдержанного и т. д. Все относительно и познается сравнениями. Главное можно выделить ярким цветом на спокойном фоне, большой размер подчеркнуть небольшими предметами и наоборот.

Композиция требует от художника развития у него способности отвлеченного мышления и умения оперировать обобщенными, упрощенными, доведенными до геометрического состояния формами и силуэтными фигурами. Она требует умения добиваться удачных и острых сочетаний, умения оценивать их эстетическое значение и их содержательность.

В работе над композицией совершенно необходимо вначале упрощать, обобщать. Больше того, именно этими очищенными от излишних деталей и подробностей формами и надо обобщенно выразить сюжет. Для зрителя все формы и части картины являются живыми конкретностями — людьми, домами, деревьями, но для художника в начале работы — это компоненты, это силуэты, это цветовые пятна, которые при определенном сочетании должны обрести свой смысл и художественное значение.

Нельзя начинать картину в расчете на выигрыш деталей. Картины не будет. Ей просто неоткуда взяться, если ее не было при зарождении замысла, в начале работы. В лучшем случае может получиться набор выигрышных частных, но картины как живого творческого организма не получится. Ведь давно замечено, что приятные частности иногда составляют отвратительное целое. Так бывает и в жизни и в искусстве.

Разберем один пример: взяв простой сюжет — «приезд студентки», надо представить себе мысленно все бесконечное жизненное разнообразие подобной ситуации.

Нужно выяснить конкретный образ студентки — ее тип, характер. Кто ее встречает? Семья в новом доме или товарищи, а может быть, старый и больной отец? А вот другие варианты этого сюжета. Например, можно отказаться от бытового плана. Допустим, студентка, бывшая свинарка, встречается у фермы со своими подругами по бригаде. Или решить этот сюжет лирично: девушка стоит на пригорке, внизу село — открылись сердцу родные края. Тут главное — найти отношения фигуры и пейзажа.

Можно привести множество вариантов решения подобного сюжета, и затруднительно сказать, какой лучше. Надо все испробовать и выбрать наиболее выразительное, такое, которое свойственно психологии самого автора, по душе ему, то в котором он наиболее силен, которое лучше знает. Решение зависит и от того, какой жизненный факт натолкнул автора на взятый сюжет, какой случай навеял автору определенные мысли. Важно главное — необходимо искать. Найдя наиболее удачное смысловое решение, надо заняться его композиционным



упорядочением. Профессор Академии художеств Ф. А. Бруни советовал молодому И. Е. Репину в таких случаях вырезать из бумаги фигуры персонажей картины и двигать их на бумаге в различных вариациях, пока не найдутся наиболее удачные сочетания силуэтов и расположение их в картине. Другие художники пользуются для этой цели глиной или пластилином: лепят небольшого формата фигурки задуманных персонажей, и потом варьируют их размещение в пространстве.

Можно испробовать эти приемы компоновки или придумать свои — все это полезные упражнения, но нельзя слишком увлекаться ими, превращать их в самоцель. Нельзя ни на минуту забывать о главном — самой картине — заключительном этапе, венце всех трудов художника.

Варьируя различными способами композицию, надо помнить, что это (не композиция ради композиции, ради какого-нибудь сногшибательного выверта, а черновая работа для будущей картины, главная цель которой выявление основного замысла, идеи картины. Поэтому надо ревниво следить за собой и уметь вовремя выбрать действительно лучшее и, повторяю, ни на минуту не забывать о главной цели труда — картине и выраженной в ней идее. Для развития в себе композиционного чутья, навыков и воспитания художественного вкуса необходимо изучать историю искусства, знакомиться с произведениями современных художников, часто и подолгу рассматривать репродукции картин великих художников, копировать картины (в маленьком размере, конечно) отыскивать принципы их построения.

Нет иного пути как изучение наследия прошлого. Только узнав, как это делалось до тебя, можно компоновать по-новому, то есть делать так, как до тебя еще не делалось. Можно стать оригинальным только через знание и развитый художественный вкус.

Изучая картины мастеров, следует проделывать как бы обратный процесс тому, что делали когда-то авторы этих произведений, проследить путь создания не от эскиза к картине, а, наоборот, от картины к эскизу, как бы совершая этим попытку проникновения в тайну рождения картины.

Чтобы добиться выражения своего замысла в самой понятной и ясной форме, надо основательно поработать над композицией линий, композицией силуэтов.

В природе все предметы по отношению друг к другу образуют силуэты. Композиция и есть расположение и сочетание темных, светлых и цветовых силуэтов. Силуэт имеет очертания, края, то есть линии. На композицию линий художник должен обращать серьезное внимание, так как они имеют глубокую эстетическую ценность и смысл. Лучшее всего это можно понять путем непосредственного анализа произведений великих мастеров и в живой творческой практике.

Древнерусские художники — иконописцы — были величайшими



мастерами композиции. Они умели необычайно красиво сочетать силуэты и линии. Все применяемые ими принципы и законы сохранили свое значение и для последующих стилей и художественных эпох. Можно сказать без преувеличения: чем больше в искусстве применялись эти законы, тем большую композиционную ценность имели картины.

Очень интересно проанализировать характер силуэта в древнерусских иконах.

Плавный, «музыкальный» силуэт фигур в «Троице» Андрея Рублева (*вып. II, рис. 132*) придает лиричность, задумчивость и в то же время монументальное единство всему изображению.

В Новгородской иконе XV века «Св. Георгий» (*рис. 1*) выразительный силуэт, весь ритм линий передают порывистое движение Георгия на коне. Сложный рисунок линий образует плоскостной узор, создавая произведение, полное грации, изящества. Изысканность, некоторая стилизация форм, подчинение изображения идеальным представлениям о герое были характерны для мастеров новгородской школы XV века.

Если в иконе «Св. Георгий» большое значение имеет графический силуэт, то в картине Л. Давида «Смерть Марата» передача драматической напряженности достигается выразительностью силуэта, образованного противопоставлением света и тени, темного и светлого (*рис. 4*).

В картине Д. Энгра «Источник» (*вып. IV, рис. 53*) юную фигуру девушки лепит мягкий, нежный контур, то выступающий в светах, то утопающий в тени.

Линии komponуются в гармоническое целое многими способами: по характеру, направлению, стремлению, родству, контрасту, характеру и т. д. Линиями связывают и группы людей и предметы в цельные силуэты.

Общезвестно, как велико значение линии в построении перспективы картины. Об этом имеются специальные труды. С самого начала работы, даже рисуя с натуры, нужно уметь видеть все в обоснованных линейных отношениях. По существу это и будет уже не просто рисованием, а художественным, композиционным, творческим рисованием.

В «Мадонне Конестабиле» Рафаэля (*рис. 5*) тонкий нежный силуэт плеча плавно переходит в линию, очерчивающую склоненную голову, затем голову и руку младенца. Линия существует не просто сама по себе, а является окраением формы, объема, рисует форму, дает ей характер, жизнь. Этот внешний контур необычайно гармоничен. Но и внутри формы есть линии и силуэты, которые строят композицию, выделяя основное, подчиняя ему второстепенное, сосредоточивая внимание на главном содержании произведения. Эти линии внутри формы становятся, по выражению Э. Делакруа, «облекаемыми», в противоположность «облекающим» линиям, между которыми и должны



создаваться, по его мнению, контрасты (разумеется, если говорить об отдельно взятой форме).

Один из самых сложных вопросов композиции — это композиция цвета в картине. Говоря о композиции линий, я говорил о силуэте и линиях, его очерчивающих. Но, кроме контура, силуэт имеет также и площадь, фигуру, которая заполнена цветом. Чем этот цвет интенсивней (например, красный), тем сильнее он действует на глаз, и силуэт, заполненный таким цветом, воспринимается как активно выраженное пятно, что очень важно для решения задачи создания картины, так как вызывает необходимость сознательного отношения к размещению пятен других цветов и оттенков, то есть дает возможность компоновать, создавать произведения колоритные, а не просто раскрашенные под цветную фотографию.

В Киевском музее западного искусства хранится «Портрет инфанты Маргариты» работы великого испанского художника Д. Веласке-са (рис. 6). В этом портрете красные банты в волосах и на груди инфанты своей формой и цветом выделяют лицо, обращая на него основное внимание, подчеркивая его бледность, хрупкость, прозрачность по контрасту с яркими пятнами красного.

Очень интересно проследить этот закон композиции на картинах М. А. Врубеля (рис. 7). Красный цвет платья девочки («Девочка на фоне персидского ковра») то там, то здесь вспыхивает на полотне, красный разной силы, насыщенности — от темно-вишневого, до нежного бледно-розового, и все это объединяет живописный строй, придавая живописи определенный, взволнованный колорит.

Различные школы живописи по-разному решали вопросы цветовой композиции, и разные мастера понимали их каждый по-своему. Вообще в вопросах колорита чрезвычайно сильно сказываются индивидуальные склонности художников, личный вкус и ощущения, воспитание, исторические условия, национальные традиции, даже физическое строение глаза. Однако среди этого моря разнообразия можно отыскать общие принципы.

Композиция цвета основывается на гармонии, на определенной гамме красок, на подчиненности общему тону. Общий цветовой тон как некая доминанта влияет на все, связывает и пронизывает все цвета, образуя тем самым определенный красочный строй. Все многообразие, все богатство оттенков, борьба контрастов, лепка объемов должны заключаться внутри этого доминирующего общего строя.

Это вы можете видеть и на древнерусских иконах (например, иконы Дионисия), и на произведениях Рембрандта, Коро (вып. V, рис. 37), Милле (рис. 11) и многих других.

В живописи все время происходит борьба теплых и холодных оттенков, хотя, строго говоря, нет раз навсегда установленных теплых и





*Рис. 9. О. Ренуар. Девушка с веером, 1881. Масло*



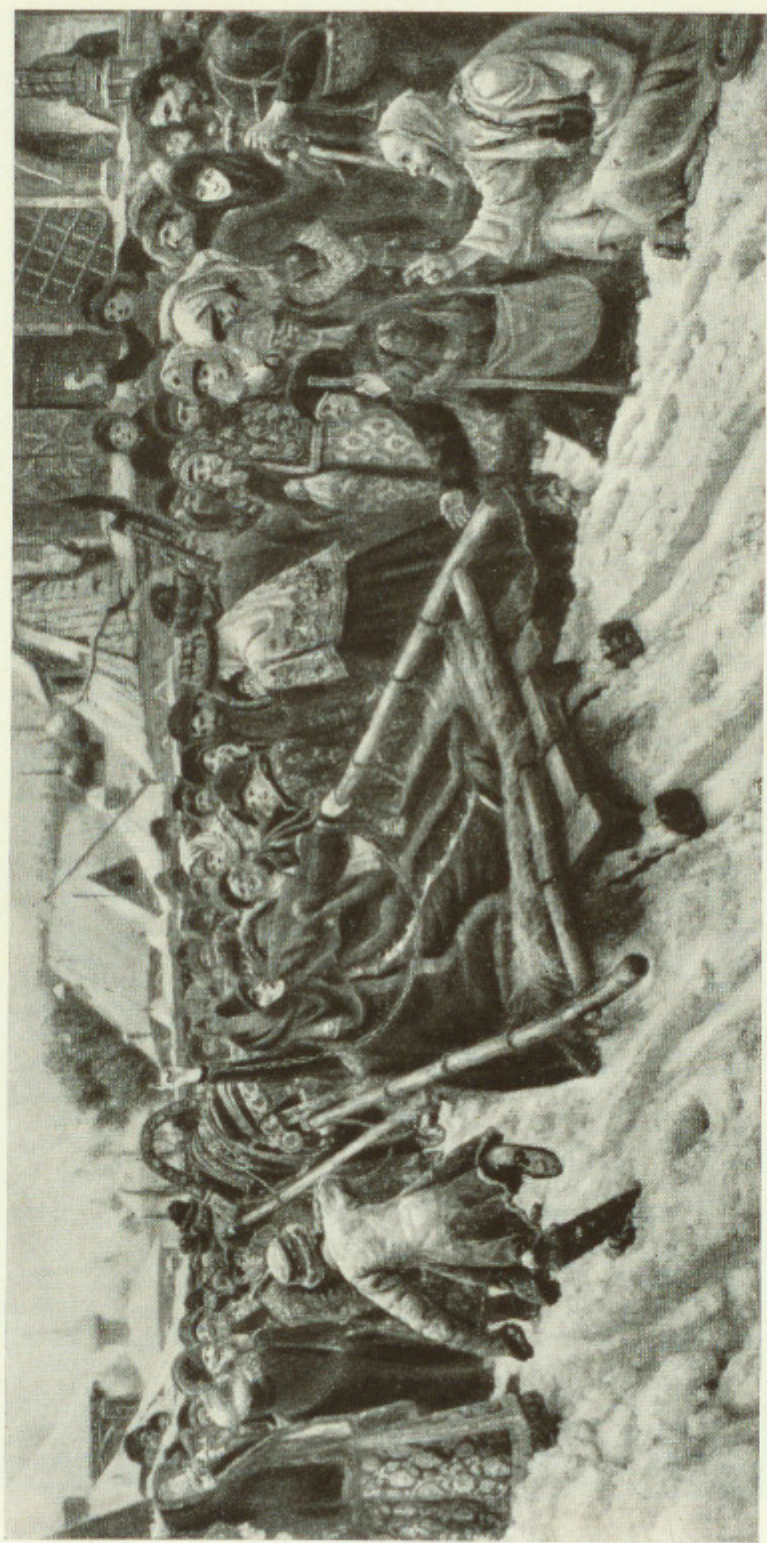


Рис. 10. В. И. Суриков. Божья Морозова. 1887. Масло





Рис. 11. Ж.-Ф. Милле. Сбор колосьев, 1857. Масло





Рис. 12. И. Е. Репин. Не ждали, 1884, Масло





Рис 13. П. П. Ковчальский. Автопортрет. 1943. Масло





Рис. 14. Б. В. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Масло



холодных красок. В различных условиях один и тот же цвет может приобрести разное звучание: иметь то холодный, то теплый оттенок. Все зависит от цветовых отношений. И светлыми и темными красками лепятся объемы пластических форм, но изменения светлого и темного для живописца — изменение цветное.

Еще Леонардо да Винчи заметил, что в природе все связано цветовыми отношениями — цвет предмета присущ цвету противостоящего ему предмета. Цвет одного предмета влияет на цвет соседних предметов и испытывает влияние цвета своего соседа. Поэтому на определенном предмете тени и полутени не просто темные или светлые, а имеют иной цвет и могут быть теплее, холоднее, краснее, синее, зеленоватее и т. д. Но самое замечательное то, что все это цветное богатство, все разнообразнейшее разложение цвета должно укладываться в общий локальный цвет и образовывать его единый цельный цветовой силуэт. Силуэты, в свою очередь, должны сочетаться между собой в гармоническое единство и соотноситься с общим красочным строем (цветовым тоном) картины.

Вот в портрете Ренуара «Девушка с веером» (рис. 9) тени не просто черные. Каждая тень имеет свой цвет, в то же время родственный целому. В результате тени не дробят общую форму, а сохраняют цельность ее силуэта.

Истинный живописец отличается способностью чувствовать общее и зависимость от него всего бесконечного разнообразия красок. Для художника-живописца нет однообразных, как бы малярным способом покрашенных одним цветом плоскостей. Он видит живую игру оттенков. Но видит их не просто, а в связи с общими отношениями. Все это очень сложно и достигается талантом и годами опыта.

В этой связи интересно вспомнить хранящийся в Государственном Эрмитаже в Ленинграде портрет герцогини де Бофор работы английского художника Т. Гейнсборо. Здесь во всем звучит голубой цвет, который как бы проникает всюду, отбрасывая рефлексы и на лицо, и на плечи.

Хочется напомнить еще раз, что, хотя пятна света и тени образуют единый цветовой силуэт, локальный цвет предмета, тем не менее изменения, происходящие в тенях и полутенях, это не просто утемнения за счет увеличения содержания коричневого или черного цвета, а качественно иные цветовые пятна. Посмотрите автопортрет П. П. Кончаловского в желтой рубашке (рис. 13). Живописец лепит форму не светлым и темным, а цветом. Особенно важно это понимать при изображении тени. Тень имеет свой декоративный силуэт, она должна быть прозрачной и звучной. В тени все сближено и слито по тону, тень не выносит пестроты. Но ничего не требует такой большой работы, как изображение тени.



Над тенями нужно работать все время. Чем больше художник к ним возвращается, тем они становятся глубже и красивее. Об этом писал Ченнино Ченнини. Недаром и Делакруа говорил, что тот художник, который напишет хорошо тень, — напишет все! Большим мастером лепки живописной формы светом и тенью был Рембрандт (рис. 8; *вып. III, рис. 52*).

Великое дело — умение лепить форму цветом. Однако если это умение ограничивается лепкой ради лепки и дробит силуэты, рушит композиционную целостность, тогда оно оборачивается дурной стороной — картина становится, как это ни странно, в общем серой или черной, несмотря на присутствие многокрасочных и пестрых частей и деталей.

Композиция цвета — тончайшая вещь. Глубокое владение ее тонкостями и позволяло великим художникам творить чудеса. Например, Веласкес сочетал серые, серо-розовые, серо-зеленые, серо-голубые и черные тона, сдерживая яркие, подчиняя их суровой, строгой гамме, и при этом добивался величайших живописных эффектов, которые по праву считаются подлинным живописным волшебством. Стало быть, многое зависит от цветовых отношений. Конечно, у Веласкеса хорошо не только это. У него великолепно все: и рисунок, и сама манера письма — легкая, изящная и очень простая, не говоря уже о шекспировском проникновении в характер и знании глубины человеческой психологии, способности к разоблачению сильных мира сего — королей, придворных, низведении их до шутов человеческой истории и в то же время умении надеть карликов, шутов, блаженных и несчастных, физически уродливых людей человеческим достоинством и величием души.

Огромное значение в живописи имеет действие дополнительных цветов, которые друг друга выявляют, делают звучными и глубокими. Но разрешение этих живописных задач требует художественного вкуса, такта, тонкого ощущения цвета, большого практического опыта и знания законов цветоведения.

Вообще художника на каждом шагу подстерегают трудные задачи, которые могут сбить с толку и завести в дебри заумного. Но талантливому художнику, полагающемуся на свое внутреннее художественное чувство и опыт, на полученную школу, удается решать эти задачи просто и живо.

Всякая композиция начинается с эскиза. Эскиз в живописи — это проект картины. Все основные вопросы должны быть продуманы и решены в эскизе.

Главный из этих вопросов, требующий решения в первую очередь, это идея, сюжетный замысел, основная мысль, которую надо выразить понятно и просто. В дальнейшей работе вопросы художественного выражения главной мысли будут приобретать все большее значение, од-



нако идейное содержание произведения всегда остается главным, руководящим и подчиняющим себе все остальное.

Обязательно ли делать эскиз?

Безусловно, обязательно. Молодой художник должен приучить себя с первых шагов в искусстве начинать всякую творческую работу с эскиза. Эскиз нужен не только для картины, но и для портрета, для пейзажа, даже для академического рисунка с натуры.

Только наброски делаются без предварительного эскиза. Но и наброски не должны быть случайными, сделанными неизвестно для чего. Они преследуют определенную цель — уловить движение животного, птицы, человека, как бы «записать», «запомнить карандашом» выразительный поворот, ракурс, характер изображаемого. Здесь не случайно приведено выражение — «запомнить карандашом», так как делать эскизы — значит, образно выражаясь, думать карандашом.

Хорошая школа должна воспитать в своих учениках на всю жизнь стремление писать и рисовать, изучая природу и главное — человека. Академическая студия очень важна, без нее мастером не станешь. Однако неверно и пагубно, если она становится самоцелью.

Какие же вопросы решает эскиз? Самые основные, без которых не может быть творческого произведения. Главная задача в работе над эскизом — добиться выразительности, правильности общего впечатления в поисках художественного образа. Сюда входит расположение частей картины — групп людей, предметов, пейзажа и т. д., расположение силуэтов пластических форм, основных линий, цветовых пятен, которые создают колорит произведения; и при всем этом нельзя упускать главной цели работы — создания художественного образа.

Следовательно, эскиз — это уже композиция. Но композиция не кончается в эскизе, она здесь начинается, и забота о совершенствовании ее не оставляет художника до последнего удара кисти в его работе над картиной.

Чтобы основная мысль стала ведущей и в картине, чтобы лишить себя возможности дробить форму, надо в начале работы над эскизом отказаться от деталей и компоновать пока крупные массы. Леонардо да Винчи, например, советовал делать эскизы большой кистью, потому что если будет понятна в эскизе главная мысль, то дальнейшая разработка деталей сделает ее еще ясней; если же эскиз в самом начале не ясен в целом, то никакие детали не помогут.

Композиция тесно связана с созданием художественного образа. Собственно композицией и решается самая великая задача творчества — создание художественного образа в картине. Художественный образ (в данном случае не в философском, а в творческом, практическом смысле) является настолько важным, что становится главной целью поисков при эскизировании будущей картины.



Если вспомнить ставший классическим пример создания картины В. И. Сурикова «Боярыня Морозова» (рис. 10), то видно, что уже в эскизах к ней заключалось самое существо будущей картины — художественный образ в основном мотиве сюжета. Черный силуэт на белом фоне — сидящая боярыня на фоне снега и заснеженных строений.

Или картина И. Е. Репина «Бурлаки на Волге»: на фоне безлюдных волжских просторов возникает вдруг по контрасту серо-грязная группа бурлаков, поражающая своим драматизмом.

Теперь эти картины кажутся естественными, такими, какими они и должны быть, но история создания их говорит о том, что они дались их авторам ценой огромного труда, массы времени и большого количества вариантов эскизов.

Картина создается творческим воображением художника. Она не рассказывает, а показывает, и в этом ее сила и особенность. Картина не является протокольным документом, как фотография. Она — духовное свидетельство времени и эпохи, она выражает мысли и чувства людей данного времени.

О картине И. Е. Репина «Не ждали» (рис. 12) можно говорить много: пересказать ее содержание, анализировать мастерство художника, вникнуть в историческое и общественное значение произведения. Но все слова бледнеют перед тем потрясающим впечатлением, которое производит сама картина. Такова сила искусства живописи.

Картина — памятник эпохи. Она вбирает в себя, как в фокусе, все особенности дум и переживаний своих современников. Она изображает не только внешний облик людей определенного времени, но и их внутренний мир. Но это не все. Картина, как и искусство вообще, выражает не просто внутренний мир и переживания людей, но и их взгляды на прошлое, настоящее, мечты о будущем. Тем самым картина является как бы духовным мостом между сменяющимися эпохами и способствует прогрессу и непрерывному совершенствованию человеческого общества. Конечно; это происходит только в том случае, если картина — явление художественное, если она содержит художественный образ, без которого немислимо искусство, а не является риторическим рассуждением на любую тему, теряя способность волновать человеческие сердца.

Идея — основа картины. Сочетая силуэты и формы в композиционный организм, нельзя ни на минуту забывать об их психологической сущности, о выражаемой ими мысли. Для этого все и делается. Иначе нечего, как говорится, и огород городить.

Удачные сочетания и композиционные находки для одной картины могут оказаться совершенно неуместными для другой картины, для другого сюжета.

В качестве примеров привожу два выдающихся произведения





Рис. 15. А. А. Дейнека, Оборона Петрограда. 1927. Масло





Рис. 16. С. А. Чуйков. Воспоминания о Джайпуре, 1953. Масло





Рис. 17. Альбертинелли. Встреча Марии с Елизаветой, 1503. Масло





Рис. 17а. Ю. И. Пименов, *Обыкновенное утро*. 1957. Масло





Рис. 18. В. А. Серов. Зимний взят, 1954. Масло





Рис. 19. Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830. Масло



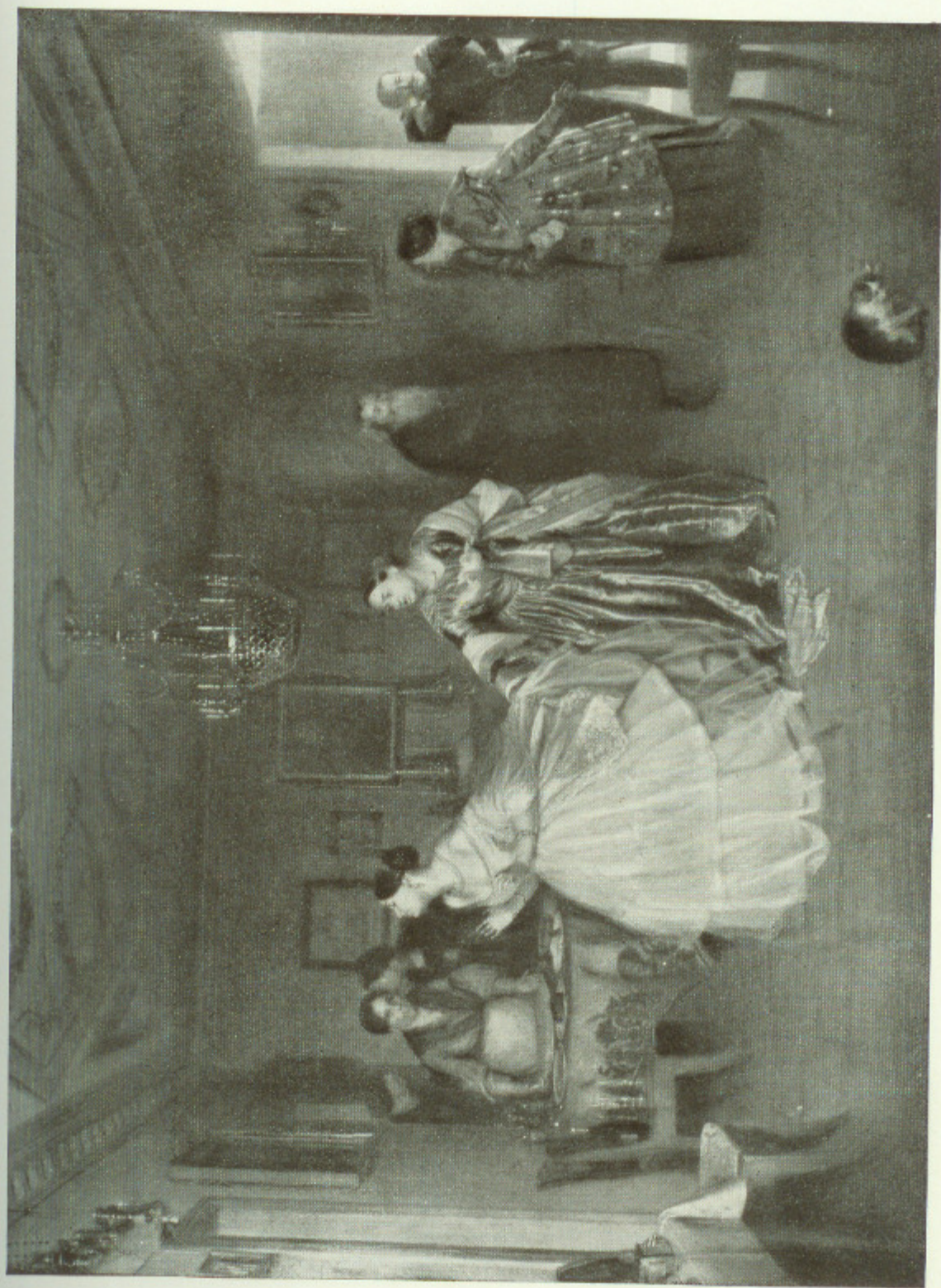


Рис. 20. П. А. Федотов. Сватовство майора, 1848. Масло





Рис. 21. И. Е. Репин, Запорожцы. 1878—1891. Масло



советской живописи — картину Б. В. Иогансона «На старом уральском заводе» и картину А. А. Дейнеки «Оборона Петрограда». Эти картины различны по своему характеру, но обе превосходно скомпонованы и организованы.

Картина «На старом уральском заводе» (рис. 14) является сугубо психологическим полотном с большим общественным звучанием. Здесь — классовый конфликт. Картина разделена на две части. Слева фигура жестокого хозяина-фабриканта и его опричника-управляющего, справа — группа рабочих, объединенных общим чувством протеста. Особенное внимание обращает на себя фигура сидящего рабочего. Психологическая характеристика его очень сложна. Этот человек выражает не только чувство ненависти к эксплуататору, но он полон сознания своего нравственного превосходства, правоты своего дела. Рабочий сидит, он уже не встает перед всемогущим хозяином, и хозяин даже как бы растерялся от такой неслыханной дерзости.

Я предлагаю читателям самим подробно проанализировать композицию этой картины на отдельном листе бумаги, чтобы убедиться в том, как успешно решил художник поставленную перед собой трудную композиционную задачу.

Картина «Оборона Петрограда» (рис. 15) художника А. А. Дейнеки представляет собой эпическое полотно с двуплановым действием. Внизу колонны рабочих и работниц, идущих в бой, вверху возвращающиеся с поля битвы раненые, отдавшие свою кровь за революцию.

Картина очень остроумно скомпонована. Все действующие лица разбиты на компактные группы, объединенные одной целью. Мастерски передан динамический разворот идущих в бой. Сила и несокрушимость этих людей передана не только в их облике, но и в самом ритме силуэтов идущих, в четких, прямых геометрических линиях моста.

Мы воспроизводим также репродукции картин С. А. Чуйкова, Ю. И. Пименова и В. А. Серова с тем, чтобы дать возможность читателю самим разобраться в композиции этих произведений (рис. 16, 17а, 18).

Картину можно представлять как замкнутый в себе мир, имеющий внутри себя жизнь, действие. Многие художники и теоретики не без основания рассматривали картину в виде «сценической коробки», сверху, снизу и с боков строго ограниченную рамой, а спереди и сзади как бы прозрачными стенками. Ничто не должно выходить за переднюю стену и нарушать единство картины. В. А. Серов говорил, что одной из забот, всю жизнь его преследовавшей при работе над портретами, была забота о том, чтобы персонажи не «вываливались» на зрителя, а находились в глубине картины. Все, что выходит за переднюю плоскость картины (вспомните картинную плоскость из раздела о перспективе), антихудожественно, нелепо и разрушает произведение.



Итак, картина имеет внутри себя мир, живущий своей независимой жизнью и действует на зрителя только своим художественным образом в целом. В этом и заключается ее огромная сила воздействия. Тонкий художник умеет сделать так, будто бы перед зрителем открывается дверь, и он застаёт все заключенное в картине действие как бы врасплох. Такая неожиданность особенно волнует, поражает, берет в плен своей общей художественной правдивостью, и только потом зритель начинает всматриваться в детали, находить в них подтверждение общей идее и любоваться мастерством исполнения.

Говоря об архитектуре, я упомянул о равновесии. В картине также должно все быть уравновешенным, даже в том случае, когда передается сильное движение. Художники достигают этого в своей работе путем воспитания у себя чувства координат, вертикальной и горизонтальной осей равновесия, учитывая и правильно распределяя нагрузки справа и слева, вверху и внизу. Практически больше всего имеет значение вертикальная ось равновесия, которая проходит через центр полотна. С учетом ее и делается нагрузка пластических объемов, красок, отыскивается главный узел действия или, если это портрет, то изображаемое лицо. Дело это совсем не простое и требует много чуткости, тонкости и мастерства.

Надо принимать во внимание, что иногда маленькое темное пятнышко может уравновесить большое серое пятно. Пятно яркого цвета в одной части требует отзвука в другой части, подобно тому как звук вызывает эхо, иначе оно будет одиноким, чужим, случайным.

Об этом можно много говорить, но лучше проследить по картинам выдающихся мастеров, как и в каких случаях художники применяли те или иные приемы в колорите.

Мы уже говорили о портрете инфанты Маргариты работы Веласкеса, где повторяющиеся удары красного цвета играют большую роль в выявлении главного содержания произведения.

В широко известной картине Делакруа «Свобода на баррикадах» (рис. 19) красный и синий цвета на знамени повторяются в других частях картины, причем самые сильные цветовые акценты подчеркивают композиционный центр картины, выделяя главную фигуру — фигуру Свободы.

Не следует забывать, что природа, тяготея к симметрии, в то же время не терпит полной, абсолютной симметрии. Если всмотреться в лица людей, то можно увидеть, что полностью симметричное лицо найти трудно. Лицо, изображаемое на портрете с соблюдением точной симметрии, смотрится неживым. То же самое и в природе. Природа любит симметрию, но еще более любит ее нарушать, внося бесконечное разнообразие во все. Левый глаз человека не копия правого глаза, а его вариант. То же можно сказать обо всем теле человека и его частях. По-



этому уравнивание компонентов картины совсем не означает стремления к абсолютной геометрической симметричности. Это противоречило бы самой сущности изобразительного искусства и было бы примитивно.

Наоборот, нужно избегать сухой симметричности, стремиться к безыскусственности, разнообразию, таким же как в природе. Общий вид картины, построение, композиционная схема должны отвечать ее смыслу, ее идее и своими ритмами подчеркивать, вызывать определенные настроения, ассоциации. Например, картина итальянского художника Ренессанса Альбертинелли «Встреча Марии и Елизаветы». В ней линия арки своей замкнутостью усиливает, подчеркивает идею встречи и взаимного согласия двух склонившихся друг к другу женских фигур (рис. 17).

Делакруа говорил, что своего любимца венецианского художника Паоло Веронезе он представляет себе двойко: суровым и озабоченным, когда он замышляет свои полотна, веселым и шутливым, когда он их выполняет с удивительной легкостью и непринужденностью. В самом деле, глядя на картины Веронезе, невольно думаешь, что этому великому мастеру ничего не стоило писать головы, руки, драпировки. А вот общий замысел картины, ее композиция, оказывается, даже для этого волшебника кисти были очень тяжелым трудом.

В создании сюжетной картины при работе над предварительным эскизом важнейшее место занимает решение самого сюжета. По существу художнику надо решить задачу мизансцены, которая отличается от театрального действия только тем, что персонажи в картине немые, а действие дается в один из кульминационных моментов.

Само собой понятно, что это отличие делает работу художника еще более трудной, чем работу режиссера. Однако хорошему художнику все же удастся создать впечатление движения и жизни, а сюжет раскрыть для зрителей полностью, сделать его понятным с первого взгляда. Недаром К. Станиславский мечтал о том, чтобы каждая мизансцена в театре напоминала картину художника. Всем известная картина Федотова «Сватовство майора» (рис. 20) поражает тем, как удалось художнику добиться внутренней жизни во всем. В этом и заключается особенность изобразительного искусства — давать картине жизнь во времени.

Все прекрасно знают, что «Запорожцы» Репина написаны маслом на холсте и неподвижны. По существу же они, как вы сами можете убедиться, наполнены жизнью и движением (рис. 21).

Вот это замечательное свойство живописи — давать на холсте жизнь во времени — предоставляет художнику возможности, требуя от него в свою очередь большой чуткости и тонкости в творческих поисках.



Примером глубокого режиссерского проникновения в замысел и объективного учета психологического воздействия композиции картины на зрителя могут служить два произведения одного автора на один и тот же сюжет. Это знаменитый офорт Рембрандта «Возвращение блудного сына» (рис. 22) и его же прославленная картина маслом «Блудный сын» (вып. I, рис. 109), считающаяся одним из самых глубоких его созданий. (Картина эта была исполнена мастером в конце жизни, а офорт значительно ранее.)

На офорте мы видим старика-отца и поднявшегося к нему, как из ямы, оборванного, исхудалого, несчастного сына. Зритель видит его измученное лицо, он здесь главный персонаж. Такое решение композиции давало художнику огромные возможности показать внутренний мир страдающего человека, его неудавшуюся жизнь, его падение, его тяжкую долю. Зритель застаёт действие в критический момент — сын, бросив посох, кинулся к отцу и приник с плачем к нему. Этот момент действия вызывает чувство драматизма, психологически острой напряженности. Кажется, что невозможно найти более удачного, выразительного решения.

Однако, возвращаясь через много лет снова к этому сюжету, Рембрандт отбрасывает в картине, казалось бы, на редкость удачные находки. Художник изменяет само действие, заставляя его произойти во времени. Главным персонажем становится уже не сын, а слепой старик-отец, его поразительные, трепетные руки, ласкающие и утешающие блудного сына, стоящего на коленях спиной к зрителю. Таким образом, идея любви, родительской доброты, прощения обогатилась, и главной здесь стала идея человечности. В этой новой ситуации неожиданно выиграла фигура сына, несмотря на ограниченность показа. Выиграла потому, что из конкретного персонажа, отдельного индивидуума превратилась в человека вообще, с его печальной судьбой. Композиция во второй редакции стала глубже и получила общечеловеческий и философский смысл. Недаром многие считают эту картину Рембрандта завещанием величайшего художника миру: «люди будьте всегда и везде человечны».

Можно было бы привести еще много примеров режиссерского мастерства художников, но здесь главное запомнить следующее: в поисках правильного решения сюжета, в процессе эскизирования чрезвычайно важна трезвая и честная оценка хорошего и плохого, выгодного и неудачного. Надо воспитывать в себе чувство беспощадной самокритики, не давать себе увлекаться и создавать на собственный счет неоправданные иллюзии при первых удачных находках в эскизах. Надо стремиться исчерпать сюжет полностью.

Следует неустанно искать, менять все — персонажей, их места, обстановку, время дня, освещение, колорит. А затем выбрать наиболее



выгодное, простое и идущее к делу, наиболее ярко работающее на выражение идеи, сюжета.

Всего этого можно достичь трудом, упражнениями, беря вначале несложные сцены из жизни и всячески варьируя их, отыскивая наилучшее.

Самое важное, самое ценное в художнике — это творческое начало, умение увидеть, глубоко понять, почувствовать жизненные явления, осмыслить их и по-своему проникновенно показать, взволновать души людей, сделать их духовно богаче. Художник видит зорче, а потому и больше замечает, глубже вникает (хотя бы по роду своей профессии) в жизненные явления, чем иные люди. Художник быстрее замеча-

ет черты нового в жизни, сильнее чувствует красоту и своим творчеством помогает людям видеть мир ярче, шире, глубже.

Ясно поэтому, что художнику мало быть профессионально грамотным, ему нужно уметь творчески воспринимать жизнь, много знать, много видеть, много понимать. Научить ремеслу и профессиональной грамотности можно, но воспитать творческое начало художника трудно. Этот сложный путь художник проделывает сам, в определенных условиях и под руководством учителя, особенно в ранние годы.

Все это сказано для того, чтобы стали ясны вся неповторимая ценность художника-творца, его подвижнический труд, наполненный творческими взлетами и падениями, путь к высокому совершенствованию.

Искусству живописи и особенно композиции можно серьезно учиться лишь наглядно, под руководством опытного художника и в течение многих лет. Еще Ченнино Ченнини писал в своем известном трактате о живописи: «И приходи к учителю возможно раньше и уходи от него возможно позже».



Рис. 22. Рембрандт. Возвращение блудного сына. Офорт





Рис. 23. С. А. Григорьев. Набросок с портрета Веласкеса «Паблילו из Вальядолида»



Рис. 24. С. А. Григорьев. Набросок с «Женского портрета» Ханнемана

История искусства накопила колоссальные знания и опыт, овладеть которыми можно лишь систематической учебой в течение многих лет, на примере учителя-мастера. И только приобретая опыт мастерства, преодолев ученичество, надо искать своих самостоятельных путей развития в труднейшем из искусств — в живописи.

Создание картины как крупной художественной формы — это творческий и трудовой подвиг художника. Чтобы свершить его, нужно очень много знаний, труда, душевного напряжения и времени. В жизни встречается много ремесленных подделок под настоящее искусство, но все это скоро разоблачается и пропадает. Выживает лишь подлинное, истинное искусство. Оно остается вечно живым и волнующим как свидетель человеческого гения, труда, любви к жизни и настойчивости.

В добавление к статье привожу несколько рисунков, сделанных мной с картин выдающихся художников разных эпох. В рисунках сохранены лишь общие отношения больших силуэтов и основные линии композиционного построения картин. Разумеется, все это лишь размышления и попытки вскрыть композиционную суть, так выгодно отличающую произведения большой художественной культуры.

Рисунки сделаны без соблюдения копийной точности и без деталей. Кроме необходимых осей равновесия и координат, я старался найти доминирующие линии построения силуэтов и больших форм, связывающие в общий композиционный ритм и единство все компоненты картины. Разумеется, этих линий в открытом виде нет, но, внимательно всмотревшись в композицию, мы можем их вообразить, они как бы существуют внутри и замаскированы, чтобы придать всему естественность и непридуманность. Открывая и угадывая эти линии внутренней архитектоники



композиции картины, каждый в процессе познания совершает большой творческий труд, согревая себя прикосновением к истинно великому.

Нельзя забывать, что многое, о чем теперь только приходится догадываться, входило в арсенал художественных правил и средств, было обычным явлением высокого художественного уровня своего времени и выполнялось художниками как требования установившихся художественных традиций.

*Рис. 23* является композиционным наброском с портрета придворного шута Пабиллоса из Вальядолида работы Диего Веласкеса. Этот портрет относится к числу наиболее любимых мной произведений.

Для характеристики композиции силуэта я взял три основных тона. Проведенные для ориентации оси равновесия показывают, что хотя фигура и смещена вправо, она расчетливо уравновешивается отнесенной в сторону правой рукой. Это равновесие «на грани» дает остроту движения, больше того — помогает создать необходимый в данном случае силуэтный гротеск, подчеркнуть нелепость и беспомощность позы, так органически связанной с внутренним миром персонажа.

На *рис. 24* мной взят объектом для композиционного наброска «Портрет неизвестной женщины» работы голландского художника Ханнемана. Портрет хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Этот портрет проще по внутренней психологической характеристике, чем портрет Веласкеса, но может служить интересным примером композиционного мастерства. Я сознательно взял этот портрет, ибо в нем явственно видны линии построения и связи. Красивый силуэт полуфигуры в целом, ясные силуэты пятен светлого и темного образуют убедительные декоративные соотношения.

Линии, которые проведены по фигуре и лицу, показывают не только композицию контуров и силуэтов, но и строят пластические объемы. Следует обратить внимание на остроумно скомпонованную руку, которая уравновешивает и заканчивает портрет внизу.

*Рис. 25* — набросок с портрета русской актрисы М. Н. Ермоловой работы художника В. А. Серова. Этот портрет по своей художественной глубине является одним из самых сильных произведений мировой живописи.



*Рис. 25. С. А. Григорьев. Набросок с портрета В. А. Серова «М. Н. Ермолова»*



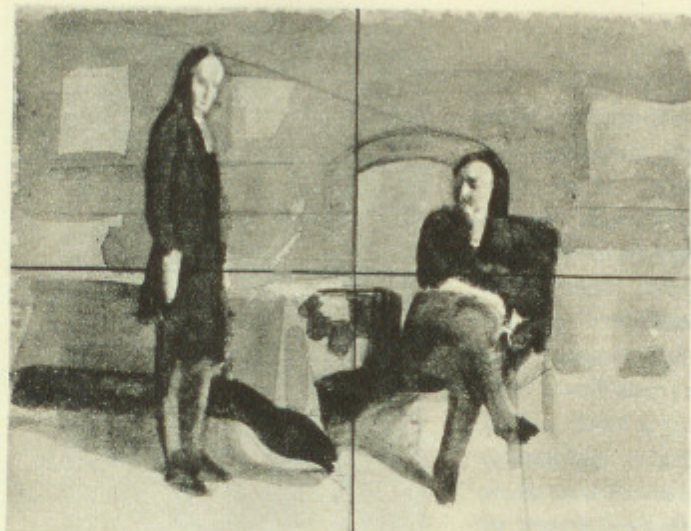


Рис. 26. С. А. Григорьев. Набросок с картины Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе»

Следует обратить внимание на линии, подводящие зрение к замечательной голове, красиво посаженной на фигуре как на постаменте. Черный силуэт очень тонко уравновешен темным предметом, отражающимся в зеркале.

На рис. 26 приводится набросок, сделанный мной с картины русского художника Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». Сюжет очень известный: это конфликт между отцом и сыном — государственным деятелем царем Петром и его сыном Алексе-

ем, идейным противником отца. Драма чисто человеческая, родительская и драма политическая делают эту картину необыкновенно глубокой.

Построение картины настолько ясно и очевидно, что не требует подробных объяснений. Хотелось бы только обратить внимание, что композиция не симметрична, но строго уравновешена темными силуэтами: справа — Петра и слева царевича Алексея — слабого перед духовной силой отца и в то же время не способного побороть свой протест.





## КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ПО ТЕХНОЛОГИИ ЖИВОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ

В задачу настоящей статьи входит краткое ознакомление с технологией живописных материалов и техникой живописи молодых художников, художников-преподавателей школ, самодеятельных художников, желающих заполнить пробелы в знаниях в этой области.

### ГРУНТЫ ДЛЯ ЖИВОПИСИ

Качество грунтов является одним из решающих факторов, определяющих прочность и долговечность живописных произведений. Грунт низкого качества сам быстро портится и приводит к сморщиванию — сседанию, растрескиванию — кракелюру и осыпанию красочного слоя картины.

Художники, в особенности те, которые сами грунтуют для себя холсты, должны хорошо знать особенности грунтов разных видов и соблюдать элементарные правила грунтовки.

### НАЗНАЧЕНИЕ ГРУНТОВ ДЛЯ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

Нанесенные на незагрунтованный холст масляные краски не могут долго держаться на нем, так как холст впитает в себя масло. Потеряв большое количество связующего вещества, краски пожухнут, сцепление их с холстом ослабнет, появятся трещины и осыпи, а холст от проникшего в него масла постепенно разрушится. К тому же художник не сможет свободно писать на холсте без грунта, так как движения кисти будут тормозиться быстро загустевающими красками.

Акварелью и гуашью обычно пишут на незагрунтованной бумаге.

Основное назначение грунта состоит в следующем: препятствовать впитыванию холстом масла из красок и предохранять краски и холст от преждевременного разрушения; способствовать прочному сцеплению красочного слоя с холстом или другими основами; делать поверхность основы ровной и удобной для работы и придавать ей желаемый цвет. Белые и тонированные грунты играют большую живописно оптическую роль при создании картины. Старые мастера XV—XVII веков, как правило, писали на тонированных грунтах; многие художники XVIII—XIX веков пользовались тонированными грунтами,



например Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский, О. А. Кипренский, В. А. Тропинин, И. Е. Репин и В. И. Суриков писали на белых грунтах.

## ВИДЫ ГРУНТОВ И ИХ ОСОБЕННОСТИ

Грунты бывают: клеевые, эмульсионные, полумасляные и масляные.

Перед нанесением каждого из указанных грунтов на холст обязательно наносятся слои клеевого раствора — проклейки с целью изолирования ткани от проникновения масла из грунтовых и красочных слоев.

В *клеевом грунте* совершенно отсутствует масло. Клеевой грунт состоит из проклеек и нанесенных на них слоев собственно грунта, состоящих из растворов клея с размешанными в них пигментами: белилами, мелом, гипсом и другими, с добавкой пластификаторов, веществ, смягчающих, придающих грунтам эластичность, и консервирующих веществ, предохраняющих от плесневения и загнивания.

Клеевые грунты сильно тянут, то есть впитывают масло из красок. С целью уменьшения впитывающей способности доброкачественный грунт можно покрыть легким клеевым раствором. Клеевой грунт имеет матовую поверхность. Он не требует выдержки временем, но если в него введен глицерин или мед, то его лучше выдержать недели две.

Многие картины, написанные на клеевых грунтах нашими художниками: А. М. Герасимовым, С. В. Герасимовым, И. Э. Грабарем, Б. В. Иогансоном, П. П. Кончаловским, П. Д. Кориним, А. В. Куприным, С. А. Чуйковым, сохранились в течение нескольких десятилетий очень хорошо.

*Эмульсионный грунт* готовится на эмульсиях, в состав которых входят клей и масло. Эмульсионный грунт наносится на предварительно проклеенный холст. Особенность эмульсионного грунта заключается в постепенном переходе от чисто клеевого слоя (проклейки) к чисто масляному слою (красочному слою картины) через эмульсионные слои, содержащие в себе последовательно возрастающее количество масла.

Эмульсионные грунты меньше тянут масло, чем клеевые, имеют матовую поверхность. Выдерживать их желательно около одного месяца, чтобы находящееся в эмульсиях масло могло стабилизироваться. На эмульсионных грунтах, особенно на недостаточно просушенных, иногда наблюдается небольшое потемнение красок.

*Полумасляный грунт* отличается от эмульсионного тем, что последним слоем является не эмульсионный, а очень тонкий слой жидко разведенных масляных белил. Тонкий слой масляных белил уменьшает некоторую рыхлость эмульсионных грунтов, предохраняет краски от



пожухания и сохраняет прочное сцепление с красочным слоем, так как благодаря своей тонкости масляный слой не препятствует проникновению в грунт из красок части масла, образующего как бы масляные корешки. Завершающий слой масляных белил можно сравнить с «имприматурой», то есть с последним тонким слоем масляных свинцовых белил и других красок, наносимых на клеевые грунты в старину.

Полумасляный грунт имеет легкий глянец. Он требует длительной выдержки — не менее шести месяцев, так как на невыдержанном полумасляном грунте масляные краски растрескиваются (рис. 27, 28).

Масляный грунт состоит из нанесенных на проклеенный холст одного-двух слоев неразбавленных масляных белил. Этот вид грунта необходимо выдерживать около двух лет. Масляные грунты имеют глянцевую, плотную, малопроницаемую поверхность, поэтому они не воспринимают масла из красок, благодаря чему краски не могут иметь прочного сцепления с грунтом.

Выдержка грунтованных холстов должна производиться в развернутом виде (не в рулонах) в светлом и сухом помещении.

Некоторые художники, чтобы пресечь прохождение масла из красок на обратную сторону холста, грунты, главным образом покупные эмульсионные, дополнительно покрывают раствором клея или эмульсией или лаком. Такие покрытия оправдываются только в том случае, если они наносятся на доброкачественный грунт с целью уменьшения его впитывающей способности; если же грунт пропускает масло насквозь (главной причиной этого обычно является наличие в грунте микротрещин), то никакие дополнительные покрытия этого дефекта не исправят и лишь отсрочат на некоторое время выявление микротрещин, влекущих разрушение живописи.

Очень хорошими для работы грунтами надо считать: клеевые, обладающие наибольшей, по сравнению с прочими грунтами, способностью впитывать масло, и выдержанные полумасляные, на которых краски прочно держатся, не темнеют и не растрескиваются; хороши также добросовест-

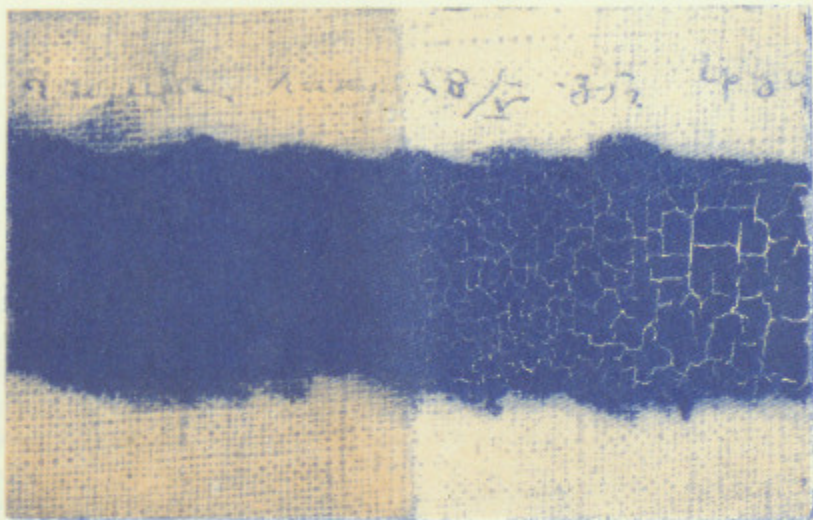


Рис. 27. Растрескивание на краски синего кобальта на невыдержанном полумасляном грунте и потемнение на эмульсионном



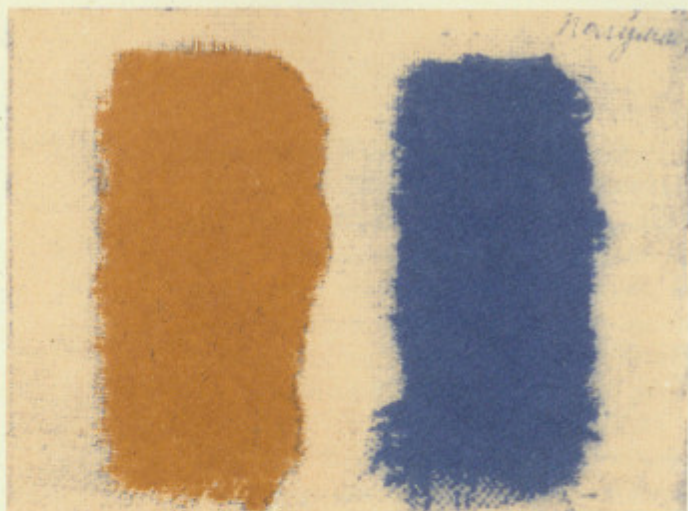


Рис. 28. Отсутствие трещин в накрашках синего кобальта и охры на хорошо выдержанном полумасляном грунте

но приготовленные по рецептам эмульсионные грунты.

Следует предостеречь от пользования чисто масляными грунтами, которые погубили немало живописных произведений. Особо печальную роль сыграли холсты с плотным, глянцевым масляным грунтом, выпускавшиеся с середины XIX столетия дрезденской фирмой «Цвиллих». Как много вреда принес масляный грунт, видно на многих произведениях крупнейших худож-

ников: «Иван Грозный и сын его Иван», «Запорожцы», «Проводы новобранца», «Портрет Н. И. Пирогова» И. Е. Репина; «Степан Разин», «Покорение Сибири», «Взятие снежного городка» В. И. Сурикова; на произведениях И. И. Левитана, В. Д. Поленова, В. В. Верещагина, В. Е. и К. Е. Маковских, М. В. Нестерова и других (рис. 29).

*Левкас* — это толстослойный грунт, который наносится на твердые основы — доску, стену и т. п. Доска проклеивается. Затем накладывается холст или какая-нибудь другая ткань редкого плетения. После этого наносится грунт, представляющий собой тестообразную массу, состоящую из клея, воды и мела.

Мел можно заменить гипсом или белилами. Грунт накладывается в несколько слоев, каждый слой после высыхания тщательно шлифуется. Левкас должен быть достаточной эластичности, прочен и тверд. Приготовленный с гипсом, он обладает очень большой впитывающей способностью.

#### МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ОСНОВЫ

*Холст* в качестве основы для масляной живописи имеет наибольшее распространение. Написанные на холсте картины легки и портативны: их нетрудно переносить и перевозить. Недостатком холста является его слабая сопротивляемость механическим воздействиям: его можно разорвать, порезать, продавить и т. п. Кроме того, холст сильно реагирует на изменения температуры и влажности воздуха, отчего нити холста то удлиняются, то укорачиваются и ткань находится в состоянии движения. Большая эластичность холста позволяет ему выдерживать без ущерба для прочности такое движение, но эта вибрация холста пагубно действует на нанесенные на него грунт и краски, расшатывает их



и вызывает образование морщин, трещин и осыпей (рис. 30, 31). Правильно составленный и нанесенный несколькими тонкими слоями эластичный грунт способен в некоторой мере противостоять вибрации холста, он умеряет ее и тем самым дольше сохраняет прочность и целостность красочного слоя картины.

Самой прочной тканью является льняной холст. Холст, предназначенный для грунтовки, должен быть соткан из ровных ниток, без утолщений и узлов, плетение его должно быть достаточно плотным. В зависимости от размера картины, манеры письма художника холст должен иметь соответствующее «зерно», зависящее от толщины, плотности и характера плетения нитей, от самого мелкого до самого крупного. К сожалению, промышленность очень мало выпускает холстов специально для живописных целей, а ассортимент имеющихся холстов очень однообразен. Совершенно не вырабатываются холсты саржевого плетения. Кроме того, предприятия грунтуют холсты почти исключительно эмульсионным грунтом. Но это, безусловно, суживает творческие возможности художников.

Картон служит основой для произведений небольших размеров — этюдов, эскизов, вообще для не очень ответственных работ, так как картон ломок и подвергается короблению. В настоящее время большое применение имеет картон древесный светлого желто-коричневого цвета со слегка шероховатой поверхностью. Специального тряпичного картона в продаже не имеется.

Картон соломенный имеет грубую, неровную поверхность с включениями кусочков соломы, он непрочен и очень ломок. Для грунтовки непригоден.



Рис. 29. Отставание и осыпи красочного слоя из-за слабой связи с масляным грунтом





Рис. 30. Сседание красочного слоя с частичной осыпью вследствие движения холста из-за неправильной его натяжки и непостоянного температурно-влажностного режима хранения картины. С. Ф. Щедрин. Сорренто

Дерево употребляют в виде цельных или склеенных из отдельных кусков досок или в виде фанеры. Доски не должны иметь сучков и смолистых включений. Хорошо отшлифованные доски вымачивают в горячей воде, чтобы удалить растворимые вещества и добиться свертывания белков, затем высушивают при температуре не выше  $50^{\circ}$  и долгое время выдерживают. Доски протирают раствором сулемы, которая уничтожает находящиеся в дереве микроорганизмы. К недостаткам дерева относятся: его тяжесть, способность растрескиваться, коробиться и опасность быть испорченным жучками-точильщиками.

На фанере пишут только очень небольшие работы, так как фанера коробится тем сильнее, чем больше ее размеры.

Стекло применяется для прозрачной живописи. По стеклу обычно пишут очень тонко, разведенными скипидарным лаком масляными красками. Предпочитают употреблять матовое, толстое стекло, и его не грунтуют.

Металлы под живопись мало пригодны по следующим причинам: они очень сильно расширяются и сжимаются под влиянием изменения температуры воздуха, что вызывает расшатывание красочного слоя; раз-



ные металлы различно действуют на скорость высыхания красок, сильно замедляют его или, наоборот, ускоряют; большинство металлов подвержено окислению — коррозии, отчего краски разрушаются.

## МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ГРУНТОВ

Клеи бывают животного и растительного происхождения. К первым относятся: рыбий клей, желатин, столярный клей, казеин; ко вторым — мука, крахмал, декстрин.

**Рыбий клей.** Лучшие его сорта получаются из плавательных пузырей рыб семейства хрящевых: осетров, белуги и других. По внешнему виду он представляет собой довольно тонкие, как бы сморщенные, полупрозрачные пластины. Осетровый и белужий клеи обладают хорошей клеящей силой и эластичностью. Рыбий клей, получаемый из рыб других пород или из чешуи, костей, неудовлетворителен по качеству.

**Желатин** вырабатывается из костей и шкурок молодых животных и выпускается трех видов: пищевой, фотожелатин и технический. Для грунтовки хорошо себя зарекомендовал фотожелатин.

**Столярный клей** (мездрый) готовится из мездры и кожи животных. Он обладает хорошей клеящей способностью, но уступает по эластичности желатину. Некоторые художники, за неимением желатина, пользуются столярным клеем, в этом случае надо особенно остерегаться переклейки, то есть перегрузки клеем, холстов.

**Малярный клей** (костяной) готовится из обезжи-



Рис. 31. Мелкосетчатое растрескивание и сслабление масляного красочного слоя вследствие непостоянного температурно-влажностного режима хранения картины. Неизвестный художник. Портрет Орлова. Фрагмент



ренных костей путем обработки их соляной кислотой. По сравнению со столярным малярный клей имеет меньшую клеящую силу и эластичность, а потому для грунтовки не рекомендуется.

Казеин представляет собой белковое вещество, находящееся в молоке. В коровьем молоке его содержится 2—4%. По внешнему виду это желтоватого цвета мелкие зерна или почти белый порошок. В воде казеин лишь набухает, растворяется же при прибавлении щелочи — нашатырного спирта, буры. Отличительным свойством казеина является его необратимость, то есть образовавшиеся после высыхания клеевые пленки теряют способность снова растворяться в воде. Поэтому казеин особенно рекомендуется применять при приготовлении грунтов для темперы, так как казеиновый грунт не размывается.

Казеин можно приготовить самому следующим способом: снятое молоко створаживают кислотой, например уксусной; полученный творог несколько раз промывают горячей водой и отжимают; отжатый творог растворяют при помешивании деревянной палочкой в теплой воде с добавленным в нее нашатырным спиртом. Раствору дают отстояться в течение нескольких часов, после чего снова перемешивают до полного растворения остатков набухшего казеина и процеживают. Материалы берут в такой пропорции: обезжиренного творога — 1 весовая часть, воды — 5 частей, нашатырного спирта — 0,4. Для получения твердого казеина полученный раствор снова створаживают кислотой, промывают, сильно отжимают, протирают через сито и высушивают при комнатной температуре.

Мука и крахмал готовят в виде клейстера. Они редко употребляются в грунтах, так как, обладая большой гигроскопичностью, могут плесневеть и гнить, а при повышенной влажности воздуха — отставать от холста.

Декстрин образует клеевые пленки, способные покрываться сетью мелких трещин, поэтому для грунтовки декстрин не применяется.

Искусственные клеи, например, поливиниловый спирт, поливинилацетат, полиизобутилен и другие представляют собой искусственные водорастворимые смолы. Искусственные смолы обладают клеящей силой, пленки их исключительно эластичны, не подвержены гниению и не требуют поэтому пластификаторов и антисептиков. Надо надеяться, что искусственные смолы займут важное место и постепенно вытеснят клеи животного и растительного происхождения, а также другие связующие вещества грунтовых составов. Для красок типа темперы на синтетической эмульсии на основе поливинилацетата, разработанных в лаборатории Государственного научно-исследовательского и проектного института ГИПИ-4, уже изготавливаются соответствующие грунты на искусственном синтетическом клее.



Из *растительных масел*, применяемых в грунтах, следует предпочитать льняное, специально обработанное как наиболее быстро высыхающее и дающее по высыхании самые прочные и эластичные пленки.

*Яичные желтки* нужно добавлять для придачи эмульсиям большей прочности, а эмульсионным грунтам большей мягкости.

Для увеличения эластичности грунтов в грунтовые составы вводят *пластификаторы* (смягчающие вещества) — мед, глицерин, касторовое масло. Мед или глицерин добавляют в самых малых количествах, так как вследствие присущей им большой гигроскопичности излишек меда и глицерина может придать грунтам неустойчивость и ослабить их. Касторовое масло смягчает грунты, в которых содержится масло; нельзя забывать, что касторовое масло — невысыхающее, поэтому добавляют его в минимальных количествах.

*Консервирующие вещества* — антисептики — вводят в грунты с целью предохранения от плесневения и загнивания. Очень сильным антисептиком является фенол — чистая карболовая кислота в кристаллах. Но фенол защищает клей короткое время, после чего его консервирующая способность прекращается. В настоящее время рекомендуется как лучший антисептик для грунтов — пентахлорфенолят натрия.

*Квасцы* делают клей не растворимым в воде, поэтому их полезно добавлять в клеевые растворы или раствором квасцов предварительно смачивать холст.

Из *пигментов* наиболее употребительными для грунтовок являются цинковые и свинцовые белила и мел.

О маслах, белилах, меле, растворителях будет сказано дальше.

## ПРИГОТОВЛЕНИЕ ГРУНТОВЫХ СОСТАВОВ

*Клеевые растворы — проклейки.* Для приготовления клеевых растворов рыбий клей заливают водой и дают стоять не менее 12 часов. Затем воду сливают и размякший клей отжимают руками и снова заливают точно отвешенным количеством воды (см. рецептуру на стр. 34). Воду с клеем нагревают до 70° при помешивании. Во избежание пригорания клея сосуд вставляют в другой более широкий сосуд с водой, который и нагревают. Полученный клеевой раствор процеживают через марлю.

При растворении желатина и столярного клея их не отжимают, а растворяют в той же воде, в которой они замачивались.

Казеину дают хорошо набухнуть в воде, потом добавляют нашатырный спирт и нагревают при помешивании до полного растворения.

Приготовление *клеевого грунта* сводится к тому, что в клеевой раствор засыпают сухой пигмент, и полученный состав энергично перемешивают.



*Эмульсионные составы* приготовить сложнее, чем клеевые. В крепкий клеевой раствор вливают тонкой струйкой масло при сильном непрерывном перемешивании в одном направлении до образования однородной массы. На предприятиях перемешивание эмульсий производится в специальных эмульсаторах с числом оборотов лопастей до 3000 в минуту, что должно обеспечивать получение очень прочных, нераспадающихся эмульсий. В качестве эмульгатора, способствующего образованию стойких эмульсий, рекомендуется вводить желтки яиц. Клеевой раствор, чтобы облегчить получение эмульсии, берется более концентрированным, чем предусматривается рецептурой. Оставшуюся неиспользованной воду немного нагревают, разбалтывают в ней белила и постепенно вливают в эмульсию при помешивании. Правильно приготовленная, прочная эмульсия при разбавлении ее водой не должна расслаиваться, и масло не должно всплывать.

*Масляные составы* состоят из тертых на масле белил. Масляные белила для полумасляного грунта сильно разжижают растворителем. Перемешивать масляные белила с растворителем надо тщательно до получения совершенно однородной массы. Для масляного грунта белила не разжижаются или почти не разжижаются растворителем.

#### РЕЦЕПТУРА ГРУНТОВ

В зависимости от характера и фактуры холста, от индивидуальных требований художников и других причин рецептура грунтов может иметь отклонения в ту или другую сторону.

Рекомендуем следующие примерные рецептуры грунтовых составов, данных в весовых количествах:

Наименование грунтовых составов	Клей	Вола	Глицирин	Масло льняное	Масло касторовое	Пентахлор-фенолят натрия	Белила сухие
<b>Клеевой грунт</b>							
Проклейка 1-я	1	15	—	—	—	0,01	—
"    2-я	1	15	0,2	—	—	0,01	—
Клеевой слой 1-й	1	15	0,2	—	—	0,01	4—6
"    2-й	1	15	—	—	—	0,01	4—6
<b>Эмульсионный грунт</b>							
Проклейка 1-я	1	15	—	—	—	0,01	—
"    2-я	1	15	0,2	—	—	0,01	—
Эмульсионный слой 1-й	1	17—20	0,2	0,5	0,08	0,01	2—3
"    2-й	1	20—24	0,2	1,0—1,2	0,15	0,01	3—4
"    3-й	1	23—28	—	1,6—2,3	—	0,01	5—6

Чтобы получить более плотный и белый эмульсионный грунт, берутся меньшие из указанных в рецептуре количества воды, а белил —



большие; для получения менее тянущих грунтов берутся большие количества масла.

В эмульсии рекомендуется вводить в качестве эмульгатора яичные желтки из расчета: 3 желтка на 100 граммов сухого клея.

*Полумасляный грунт* отличается от эмульсионного тем, что последний эмульсионный слой заменяется очень тонко нанесенным слоем свинцовых или свинцово-цинковых масляных белил, разведенных скипидаром или уайт-спиритом (примерно 20%).

*Масляный грунт*, как уже говорилось, состоит из двух проклеек, на которые нанесены в 1—2 слоя свинцовые или свинцово-цинковые масляные белила нормальной консистенции.

### ПРОЦЕСС ГРУНТОВКИ ХОЛСТА

Холст сильно, равномерно, без перекосов натягивают на подрамник. Мелкие узелки и свободные концы нитей срезают, а большие узлы во избежание образования дыр продавливают наизнанку. Натянутый холст обрабатывают пемзой или стеклянной шкуркой и очищают от пыли. Грунтовые слои наносят кистью или щеткой строго по направлению продольных и поперечных ниток холста.

Некоторые художники для лучшего закрытия отверстий между нитями холста втирают грунтовые составы ладонью.

Проклейки берут комнатной температуры. Нанесенный слой проклейки разравнивают шпателем; при этом снимают лишний клей: перегрузка холстов клеем очень вредна, так как от избытка клея они делаются малоэластичными и хрупкими. Грунты тоже нельзя переклеивать. После высыхания первую проклейку зачищают пемзой или шкуркой и наносят вторую проклейку, которую не зачищают, чтобы не нарушить целостность образовавшейся клеевой пленки.

Эмульсионные составы наносятся в теплом виде. Нанесение эмульсий требует быстроты и навыка, особенно при холстах больших размеров, так как эмульсии имеют свойство быстро застывать, их «схватывает», после чего они не поддаются разравниванию. Пемзовать можно первые два эмульсионных слоя, но очень легко. Последний слой не пемзуют, чтобы не потревожить его и не ослабить. Этот слой рекомендуется протереть тряпкой для удаления оставшихся мелких ворсинок.

При грунтовке некачественной эмульсией с отделившимся маслом на грунтуемую поверхность местами будет попадать больше масла, местами меньше. Это нарушит однородность грунта, что повлечет за собой крайне неприятные последствия для нанесенного на него красочного слоя.

Масляные грунтовые составы наносят не торопясь, тщательно разравнивают шпателем и проходят флейцем (широкой мягкой плоской



кистью) с целью равномерного распределения грунта и ровного покрытия им нитей ткани.

Сушка грунтовых слоев производится в естественных условиях, при хорошей вентиляции; искусственно ускоренная сушка, например на солнце, около нагревательных приборов и т. п., отрицательно влияет на эластичность грунта и способствует появлению сквозных отверстий между нитями холста.

В процессе грунтовки необходимо соблюдать следующие правила: наносить грунтовые составы тонкими слоями; при нанесении первой проклейки нельзя допускать, чтобы холст промокал насквозь; нужно следить, чтобы проклейки и грунтовые составы закрывали все отверстия между нитями холста; наносить грунтовые составы только на хорошо просушенные нижележащие слои; не допускать ослабления грунтовых слоев при зачистке пемзой или шкуркой; покрывать холст грунтом равномерно по всей поверхности; при съеме загрунтованного холста с подрамника избегать помятостей; выдерживать грунтованные холсты положенное время на свету и хранить в сухом помещении.

#### ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К ГРУНТОВАННЫМ ХОЛСТАМ, И ПРОВЕРКА ОСНОВНЫХ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ИХ КАЧЕСТВА

Необходимо, чтобы грунт имел прочное сцепление с холстом. Если загнуть угол хорошо просушенного загрунтованного холста грунтом внутрь, сильно нажать на сгиб и затем расправить, то на месте сгиба грунт не должен давать осыпей.

Обязательное качество грунта — его эластичность. Загрунтованный холст, обернутый вокруг стержня толщиной в 1—2 см, не должен давать трещин; при надавливании на холст пальцем с обратной стороны не должно быть слышно потрескивания грунта и не должно оставаться выпуклостей в грунте в местах надавливания. Нельзя допускать, чтобы грунт пропускал масло на обратную сторону холста.

Грунтом нужно покрывать всю поверхность холста ровным слоем без полос и пятен, не оставляя мелких отверстий между нитями.

#### КРАСЯЩИЕ ВЕЩЕСТВА

Художественные краски состоят из красящих веществ (красочных порошков) и связующих веществ (масел, клеев, эмульсий и т. п.).

Красящие вещества — это вещества, которые обладают цветом и способны окрашивать различные материалы. Красящие вещества делятся на две основные группы: пигменты неорганического происхождения и красители органического происхождения.



Кроме этих двух главных групп красящих веществ, имеется еще группа, как бы промежуточная, которую составляют краски-лаки или фарблаки.

В масляной живописи применяются почти исключительно неорганические минеральные пигменты. На органических красителях и красках-лаках остановимся очень кратко.

## ОРГАНИЧЕСКИЕ ПИГМЕНТЫ

Органические пигменты обладают в своем большинстве способностью растворяться в воде, винном спирте и других растворителях и поэтому окрашивают материалы, проникая вглубь. Органические красители в основном применяются для окрашивания тканей. Они прозрачны, обладают огромной красящей силой и большой чистотой цвета.

Органические красители бывают естественного происхождения и искусственные. Искусственные красители получают из каменноугольной смолы. К ним относятся: анилиновые красители (фуксин, метилвиолет и другие), антраценовые (например, ализарин), нафталиновые и другие. Несмотря на то, что, в узком смысле слова, к анилиновым красителям относятся лишь красители, являющиеся производными анилина, в обиходе зачастую ошибочно называют анилиновыми красителями производные не только анилина, но и антрацена, и нафталина и других.

Ввиду того, что органические красители растворимы, несветостойки, непрочны в смесях друг с другом и с неорганическими пигментами, они в живописи не применяются, исключение делается только для нескольких наиболее прочных и не растворимых в воде и растворителях, так называемых пигментных красителей, употребляемых, главным образом, в производстве акварельных и гуашевых красок.

## КРАСКИ-ЛАКИ

Краски-лаки или фарблаки представляют собой неорганический субстрат обычно белого цвета, окрашенный органическим красителем, который в процессе производства закрепляется и становится нерастворимым. Хорошо приготовленные краски-лаки в воде, спирте и других растворителях не должны растворяться.

Крапак, а в последнее время золотисто-желтая ЖХ являются единственными из фарблаков, допущенных на палитру художественных масляных красок, так как они сравнительно светопрочны и незаменимы по цвету. Прочие краски-лаки имеют применение в производстве литографских красок, обойных красок и т. п.



## НЕОРГАНИЧЕСКИЕ ПИГМЕНТЫ

Неорганические пигменты — это группа красящих веществ, которые в наибольшей степени обладают качествами, удовлетворяющими живописным целям. Они не растворяются в воде, спирте, масле, скипидаре и других растворителях, они наиболее светостойки и прочны в смесях друг с другом. Поэтому в живописи, особенно масляной и темперной, почти исключительно пользуются неорганическими пигментами.

Неорганические пигменты по химическому составу можно разделить на следующие группы:

а) окиси и сернистые соединения металлов, например цинковые белила, по химическому составу представляющие собой окись цинка —  $ZnO$ , окись хрома —  $Cr_2O_3$ , кадмий желтый — сернистый кадмий —  $CdS$ ;

б) соли металлов, например, свинцовые белила — основной углекислый свинец —  $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$  стронциановая желтая — хромовокислый стронций —  $SrCrO_4$ ;

в) пигменты, состоящие из углерода (С), например жженая кость, виноградная и персиковая черная, сажа;

г) высокомолекулярные соединения, например ультрамарин.

Все пигменты, предназначенные для изготовления художественных красок, должны быть химически чистого состава, полностью отмыты от водорастворимых солей и не содержать никаких примесей — свободной серы, кислот, щелочей и других. В процессе производства пигменты тщательно промываются горячей водой, высушиваются, размалываются, просеиваются и многие из них прокаливаются.

Стертые на связующих веществах пигменты должны обладать чистотой и яркостью цвета, светостойкостью, прочностью в смесях, стойкостью к влаге и сероводороду, находящемуся в воздухе.

Пигменты по-разному влияют на связующие вещества художественных красок. Одни относятся к связующим химически индифферентно, другие реагируют на связующее и образуют с ним те или иные соединения. Пигменты, в состав которых входят металлы: свинец (например, свинцовые белила), кобальт (например, синие и зеленые кобальты), марганец (например, умбры), действуют на масло как сиккативы — они способствуют окислению масла и таким образом ускоряют процесс его высыхания. Такие пигменты, как краплак, сажа являются про-воокислителями и поэтому удлиняют нормальный срок высыхания масла.

Наблюдаемое затверждение изумрудной зеленой в акварели также является результатом взаимодействия пигмента со связующим клеевым веществом, сделанным на гуммиарабике. Свинцовые белила и некоторые другие пигменты могут образовывать с маслом соединения типа олеа-



тов, что вызывает пожелтение красок. Загустевание масляных красок также объясняется химическим взаимодействием красящего и связующего веществ.

#### НЕОРГАНИЧЕСКИЕ ПИГМЕНТЫ И ФАРБЛАКИ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В ЖИВОПИСИ

Переходим к краткому описанию состава, свойств и особенностей пигментов и фарблаков, употребляемых в живописи. Из разных способов приготовления пигментов будут кратко описаны наиболее распространенные.

*Белые.* Белые цинковые впервые стали известны примерно полтора столетия тому назад. Быстрое промышленное развитие производства цинковых белил, начавшееся с середины прошлого века, было вызвано желанием заменить свинцовые белила, имеющие значительные недостатки. По химическому составу цинковые белила представляют собой окись цинка —  $ZnO$ . Они относятся к тяжелым краскам (удельный вес — 5,6).

Получаются цинковые белила накаливанием цинка при температуре свыше  $1100^{\circ}$  и дальнейшим окислением образовавшихся цинковых паров нагретым воздухом. Лучшие по белизне белила получают, если исходным сырьем является чистый, без всяких примесей, изготовленный электролитическим способом, цинк. Серый оттенок белила приобретают при не полностью окислившемся в процессе производства цинке (окись цинка в смеси с порошком металлического цинка называется «цинкграу»). Желтоватый оттенок проявляется, если в поступающем в переработку цинке содержится, даже в ничтожных количествах, железо или кадмий.

К достоинствам цинковых белил надо отнести следующие положительные качества: белила безвредны в производстве; не темнеют от воздействия сернистых соединений, так как соединение серы с цинком — сернистый цинк — вещество белого цвета; они устойчивы к свету и в смесях.

Цинковые белила имеют и недостатки: стертые на масле, они, по сравнению со свинцовыми белилами, менее укрывисты; очень медленно сохнут — обычно около двух недель, а некоторые партии гораздо дольше, что создает большие неудобства в работе, а также загрязняет живопись и ослабляет прочность красочного слоя; они частично вступают в реакцию с маслом, образуя цинковое мыло, что также отрицательно отражается на прочности красочного слоя.

Для ускорения высыхания в масляное связующее некоторых партий белил вводят в процессе производства небольшое количество кобальтового сиккатива. Под влиянием влаги и углекислого газа воздуха слой масляных цинковых белил может приобрести со временем неко-



торую прозрачность. Порошок цинковых белил плохо смачивается маслом, а потому масляные цинковые белила отделяют немного масла при хранении в тубах.

Распознавание цинковых белил не в лабораторных условиях ограничивается следующими качественными показателями: при накаливании на кончике ножа в пламени газовой или спиртовой горелки сухие цинковые белила приобретают светло-желтый цвет, который после охлаждения исчезает, и белый цвет восстанавливается; в разбавленных кислотах они растворяются без шипения, шипение же указывает на присутствие свинцовых белил или мела; от сероводорода цинковые белила не темнеют — почернение указывает на присутствие свинца.

Пигмент цинковые белила применяется для изготовления всех видов живописных красок: масляных, акварельных, темперы, гуаши.

Белила свинцовые — одна из древнейших красок — были известны еще до нашей эры.

Состоят свинцовые белила из смеси углекислого свинца и водной окиси свинца  $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$ . Это очень тяжелый пигмент; имеет удельный вес около 6,5.

Получаются свинцовые белила в результате действия уксусной кислоты и углекислого газа на металлический свинец или его окись (глет), или уксуснокислую соль (сахар-сатурн). Исходный материал должен быть очень чистым — не содержать железа, меди и серебра, придающих белилам розоватый или желтоватый оттенки. Производство сухих свинцовых белил очень вредно.

Свинцовые белила имеют очень важные достоинства, но, к сожалению, и меньшие недостатки.

Масляные свинцовые белила обладают большой красящей и кроющей силой, они не изменяются на свету и устойчивы к атмосферным воздействиям, дают замечательно эластичный слой, не склонный к растрескиванию, плотно спаивающийся с поверхностью, на которую нанесены. В хорошей сохранности картин старых мастеров известную роль играли, очевидно, свинцовые белила, которыми они пользовались.

Из недостатков свинцовых белил прежде всего надо отметить недостаток, присущий в той или иной степени всем свинцовым краскам, — потемнение от сернистых соединений, в частности от сероводорода, присутствующего в помещениях, так как образующийся в белилах сернистый свинец — соединение черного цвета. Однако под влиянием света белила могут восстанавливать свой первоначальный цвет. Свинцовые белила дают потемнение или высветление цвета в смесях с некоторыми красками.

С маслом свинцовые белила могут образовывать органические соединения, способствующие пожелтению белил. При переходе основной углекислой соли свинца в углекислую, в результате присоединения уг-



лекислого газа из воздуха, масляные свинцовые белила теряют кроющую силу и становятся более или менее прозрачными, вплоть до того, что через тонкий слой их могут быть заметны нижележащие краски. Высыхают свинцовые белила на масле очень быстро, в течение двух-трех суток.

К сожалению, наши свинцовые белила не обладают необходимой белизной.

Для распознавания свинцовых белил служат следующие показатели: при прокаливании свинцовые белила принимают желтый цвет, который после охлаждения сохраняется, в отличие от цинковых белил; в кислотах они растворяются с шипением; в щелочах тоже растворяются; от сернистых соединений, например сероводорода, сернистых аммония или натрия, — чернеют.

Ввиду того, что положительные стороны свинцовых белил проявляются с масляным связующим, они в красках с клеевым связующим — акварель, гуашь и т. п. — применения не имеют.

Белила свинцово-цинковые состоят из смеси цинковых и свинцовых белил в пропорции примерно 1—2 весовые части цинковых белил на одну весовую часть свинцовых. В такой смеси недостатки тех и других белил взаимно как бы уравниваются, уменьшаются. Эти белила, стертые на масле, высыхают сравнительно быстро, имеют хорошую укрывистость, значительно меньше темнеют от действия сероводорода воздуха, меньше желтеют и дают достаточно эластичные и прочные красочные слои с крепким сцеплением между ними и грунтом.

*Красные.* Краплак красный относится к группе красок-лаков, фарблаков. Состоит он из водной окиси алюминия, окрашенной осажденным на нее и закрепленным органическим красителем — ализарином. Раньше этот краситель добывали из корней марены (краппа), теперь его получают искусственным путем из антрацена каменноугольной смолы. Ализарин, добываемый из марены, преимуществ по сравнению с ализарином, получаемым из каменноугольной смолы, не имеет.

Краплак фиолетовый содержит в своем составе еще соли железа, которые и дают фиолетовый тон.

Несмотря на то что краплак как краска-лак уступает в светостойкости неорганическим пигментам, ему предоставлено место на палитре художника, так как он значительно светостойчивее других фарблаков и обладает незаменимым цветом большой силы и лессировочными свойствами — прозрачностью в тонких слоях на масле.

Краплак имеет следующие минусы: он замедляет нормальное высыхание масла, поэтому на масле он очень медленно сохнет — приблизительно 20 суток; краплак очень маслосмоек, то есть требует очень большого количества масла для получения краски нормальной пастозности,



и склонен к растрескиванию; он подвержен некоторому выцветанию на свету, особенно крапак розовый и розово-золотистый, причем выцветание происходит тем сильнее, чем крапак светлее.

В спирте крапак не должен давать окрашивания. Крапак применяется в разных видах красок; в масляных красках он более светостоек, чем в акварели, гуаши и т. п.

Киноварь (вермильон) известна с древнейших времен. По химическому составу представляет собой соединение ртути с серой, сернистую ртуть —  $\text{HgS}$ . Это один из самых тяжелых пигментов — его удельный вес 8,2.

Ртутная киноварь бывает природная и искусственно приготовленная. Природная, или горная, киноварь встречается в естественном состоянии в ртутных рудах. В настоящее время ртутные руды, находящиеся в районе ст. Никитовка УССР, в Восточной Сибири, на Кавказе и в других местах, используются для получения металлической ртути.

Искусственный способ производства киновари состоит в том, чтобы получить химическое соединение серы и ртути красного цвета кристаллического строения.

Киноварь обладает прекрасным своеобразным, разных оттенков, цветом и большой кроющей силой. Она не ядовита, не боится действия сероводорода, кислот и щелочей.

Однако пользоваться ею не рекомендуется, так как она, переходя в аморфное состояние или другую кристаллическую модификацию, темнеет, особенно на свету и в тепле. Потемнение происходит в большей мере в масляной киновари, нежели стертой на клею или яйце.

Химически чистая киноварь при накаливании целиком улетучивается, не улетучившийся остаток указывает на присутствие в ней примесей; в кислотах, щелочах и под действием сероводорода киноварь не изменяется. В настоящее время киноварь заменяют красными и оранжевыми кадмиями — красками большой прочности.

Кадмии красные и оранжевые появились лишь в XX веке. В состав их входят кадмий, сера и селен, они представляют собой сернисто-селенистый кадмий —  $\text{CdS} \cdot \text{CdSe}$ . Удельный вес пурпурного кадмия более 5; оранжевого — 4,5.

Красные и оранжевые кадмии очень прочны и светостойки. Стертые на масле, они обладают большой красящей силой и кроющей способностью. Благодаря разнообразию тонов они вполне могут заменять киноварь, имеющую склонность к почернению.

Красные и оранжевые кадмии пригодны для всех видов красок.

*Желтые.* Кадмии желтые стали изготовляться и применяться в живописи с начала прошлого столетия.

В химический состав входят кадмий и сера, образующие сернистый кадмий —  $\text{CdS}$ . Удельный вес желтых кадмиев от 4,2 до 4,7.



Тона желтых кадмиев: темного, среднего, светлого, лимонного — зависит от различной физической структуры частиц пигмента, получаемой в зависимости от исходного сырья и режима производства.

Желтые кадмии — очень интенсивные пигменты с ярким цветом. Химически чистые желтые кадмии, тщательно приготовленные, не имеющие свободной серы, водорастворимых солей и других примесей, — очень прочны, причем светостойкость их возрастает от лимонного к темно-желтому кадмию.

На ленинградском заводе художественных красок в кадмии вводят наполнитель — бланфикс с целью придания большей яркости цвета. Центральная лаборатория завода ведет работу по определению и уточнению того, какие кадмии и некоторые другие краски улучшают свой цвет от добавления в них бланфикса, а также по выявлению предельных количеств вводимого наполнителя, имея в виду, что наполнители вообще уменьшают красящую силу и могут со временем придавать краскам белесость.

Желтые и лимонные кадмии, как и красные кадмии, имеют применение во всех видах красок.

Стронциановая желтая относится к группе пигментов, называемых хромами или кронами, представляющих собой соли металлов хромовой кислоты, то есть хромовую кислоту —  $H_2CrO_4$ , в которой водород замещен металлом, например свинцовый крон или свинцовая желтая, цинковый крон или цинковая желтая и т. п.

Стронциановая желтая является стронциевым кроном — хромовокислым стронцием и имеет химическую формулу —  $SrCrO_4$ . Удельный вес ее около 3,8.

Стронциановая желтая является более стойким пигментом по сравнению с другими кронами, но ей свойствен тот же недостаток, который присущ всем кронам, — тенденция зеленеть на свету, в результате происходящего процесса восстановления (отдачи части кислорода), вследствие чего частично образуется зеленая окись хрома. Из-за указанного недостатка пользоваться стронциановой желтой не рекомендуется в тех случаях, когда она наносится в чистом виде или в смесях, в которых появление зеленоватости недопустимо.

После прокаливания при небольшой температуре стронциановая желтая делается прочнее, а при более высокой температуре становится зеленой.

Стронциановая желтая применяется во всех видах красок.

Неаполитанская желтая очень интересный по цвету пигмент, способом в XVIII веке. По химическому составу — это сурьмянокислый свинец с некоторым количеством окиси свинца —  $Pb(SbO_3)_2 \cdot nPbO$ .

Неаполитанская желтая очень интересный по цвету пигмент, с большой кроющей способностью, разных оттенков — от светло-желто-



го до желто-оранжевого, зависящих от соотношения составляющих ее сурьмянокислого свинца и окиси свинца. К сожалению, ее нельзя рекомендовать, так как ей присущ недостаток всех пигментов, в составе которых содержится свинец, а именно: свойство темнеть от сероводорода.

В настоящее время эта краска у нас не вырабатывается. Выпускавшаяся ранее ленинградским заводом художественных красок составная краска под названием неаполитанской желтой, состоявшая из смеси свинцовых белил, кадмия и охры, была вскоре, и совершенно правильно, снята с производства.

Ауреолин, или желтый кобальт, был открыт в середине XIX века. Представляет собой комплексную соль азотисто-кислых кобальта и калия —  $\text{Co}(\text{NO}_2)_3 \cdot 3\text{KNO}_2$ .

Ауреолин по цвету и прозрачности является особенно ценным материалом для акварели. В масляных красках применение его не целесообразно, так как его положительные качества, ценные для акварели, в масляной живописи не выявляются. Ауреолин недостаточно прочен с некоторыми красками, например кобальтовыми, белилами.

Индийская желтая стала применяться в живописи в начале XIX века. Она является краской органического происхождения и представляет собой магниевую соль эвксантиновой кислоты.

Добывается индийская желтая из мочи коров и слонов, питающих листьями манговых деревьев.

Индийская желтая обладает красивым, прозрачным золотисто-желтым цветом, но она не светостойка, как и все краски органического происхождения. Сейчас завод художественных красок в Ленинграде выпускает краску, имитирующую индийскую желтую — золотисто-желтую ЖХ, представляющую собой краску тоже органическую. Сама по себе золотисто-желтая ЖХ светопрочная, но в смесях с некоторыми красками она ведет себя неудовлетворительно — способствует ретрескиванию и изменению цвета этих смесей.

**Зеленые.** Изумрудная зеленая пополнила палитру художников с середины XIX века. По химическому составу — это гидрат окиси хрома —  $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2-3\text{H}_2\text{O}$ , где вода химически соединена с окисью хрома, удельный вес ее равен 3,3.

Приготавливается изумрудная зеленая посредством прокалывания хромпика с борной кислотой.

Изумрудная зеленая является одним из самых прочных и светостойких пигментов как в чистом виде, так и в смесях. Стертая на масле, она приобретает лессировочные свойства. Несмотря на большую маслоспособность, сохнет на масле быстро — примерно двое суток.

Применяется изумрудная зеленая во всех видах красок. В акварели она довольно трудно ложится на бумагу, имеет свойство затвердевать



в тюбиках и кюветках, если связующее вещество сделано на гуммиарабике. Однако, несмотря на эти недостатки, изумрудная зеленая в акварели необходима.

Окись хрома была открыта в начале XIX столетия. По химическому составу, в отличие от изумрудной зеленой, представляет собой безводную окись хрома —  $\text{Cr}_2\text{O}_3$ . Окись хрома пигмент тяжелый, его удельный вес около 4,7.

Окись хрома принадлежит к самым прочным и светостойким пигментам. Как масляная краска она обладает большой укрывистостью и силой цвета. Высыхает на масле быстро.

Окись хрома имеет применение во всех видах живописи.

Кобальт зеленый представляет собой соединение закиси кобальта —  $\text{CoO}$  и окиси цинка —  $\text{ZnO}$ . От количественного соотношения закиси кобальта и окиси цинка зависят тона зеленого кобальта — от светлого до темного. Добавление в процессе производства алюминиевых квасцов придает пигменту холодный, голубоватый оттенок. Высыхает на масле скоро.

Кобальт зеленый очень прочен во всех родах живописи. В акварели темный зеленый кобальт ложится на бумагу несколько неровно.

Хромы-кобальты — сине-зеленый и зелено-синий окиси относятся к кобальтовым пигментам и являются соединением закиси кобальта, окиси хрома и окиси алюминия  $\text{CoO} \cdot \text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$ . Это очень прочные и светостойкие пигменты. Применяются во всех видах живописи.

Зеленая земля является природным минеральным пигментом. Добывается из минералов различного химического состава. Зеленый цвет определяется присутствием в составе минерала закиси железа. Обработка зеленой земли сводится в основном к отбору и размолу кусков минерала.

Стертая на масле, она плохо кроет и скользит по поверхности грунта. Стертая на клеевом связующем, она имеет слабый, мутный цвет и плохо ложится на бумагу.

Волконскоит — тоже природный минеральный пигмент. По составу это водный силикат окиси хрома, глинозема и железа. Месторождения минерала волконскоита находятся только в СССР — на Урале, в Пермской, Кировской областях и некоторых других местах.

Обработка волконскоита сводится, так же как и обработка зеленой земли, к отбору наиболее чистых и однородных кусков, их очистке и размолу.

Волконскоит очень маслостойкая краска, оливково-зеленого цвета, светостоек, обладает исключительными лессировочными свойствами. К недостаткам его можно отнести часто неудовлетворительную и неодинаковую пастозность в масляных красках — он бывает слишком жидким и иногда толстые его мазки начинают скользить по вертикально



поставленному холсту и сползает. Поэтому его чаще всего употребляют в лессировках. В акварели он применяется мало, так как плохо ложится на бумагу.

*Синие.* Ультрамарин получался еще в V веке из драгоценного минерала ляпис-лазури. Искусственным способом ультрамарин стал выработываться в начале XIX века. По своему химическому составу он является высокомолекулярным соединением, алюмо-силикатом натрия.

Производство ультрамарина очень сложно. Сначала получается зеленый ультрамарин, который при дальнейшем прокаливании при более низкой температуре по сравнению с первоначальной принимает синий цвет. Зеленый ультрамарин, хотя и является пигментом достаточно светостойким, у нас самостоятельно не выпускается.

Ультрамарин синий обладает хорошей светостойкостью. Лучший сорт ультрамарина, идущего для производства художественных красок марки «УХК», характеризуется особой тонкостью порошка, от которой зависят чистота и интенсивность цвета и лессирующая способность.

Ультрамарин в масляных красках может подвергаться так называемой «ультрамариновой болезни», проявляющейся в потере яркости цвета, приобретении сероватого мутного цвета. Эта «болезнь» ультрамарина возникает по причине большого содержания в пигменте глинозема, способного поглощать влагу из воздуха, чем нарушается однородность и прозрачность слоя масляной краски; одновременно на краску могут отрицательно действовать находящиеся в масляном связующем, а также в воздухе кислоты. Однако в смесях с другими масляными красками, а также в акварели, темпере, гуаши этот недостаток ультрамарина не наблюдается. Утраченный цвет масляного ультрамарина восстанавливается, если краску покрыть лаком или подвергнуть действию паров этилового (винного) спирта.

Из-за плохой смачиваемости ультрамарина маслом очень трудно получить масляную краску хорошей консистенции — паста краски обычно жиже, чем нужно, и имеет излишнюю тягучесть, а при хранении в тубах из краски выделяется масло.

Нельзя не констатировать того факта, что наш отечественный ультрамарин пока уступает ультрамарину лучших зарубежных фирм по глубине, чистоте и яркости цвета и по пастозности.

Ультрамарин очень стоек по отношению к щелочам, но под действием даже слабых кислот, например уксусной, происходит полное его обесцвечивание с выделением сероводорода.

Ультрамарин применяется во всех красках: масляных, акварельных, гуашевых, темперных и других.

Кобальт синий получил распространение с конца XVIII века. Он представляет собой соединение закиси кобальта и окиси алюминия, алюминат кобальта —  $\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$ . Его удельный вес около 4,3.



Синий кобальт очень прочный и светостойкий пигмент. Стертый на масле, он обладает прозрачностью в тонких слоях, прочен в смесях. Но ему присущи и недостатки — он склонен к растрескиванию; от большого количества масла, требующегося для получения краски нормальной консистенции, кобальт со временем немного зеленеет. При обычном электрическом освещении кобальт кажется сероватым. Несмотря на большую маслосъемность, кобальт на масле высыхает быстро, так как обладает сушащими свойствами.

Пригоден во всех видах живописи.

Церулеум состоит из оловянноокислого кобальта —  $\text{Co}_2\text{SnO}_4$ . Удельный вес его примерно 6,2.

Церулеум очень светостойкая и прочная краска как сама, так и в смесях. В отличие от синего кобальта, церулеум не меняет своего зеленовато-голубого тона при искусственном освещении. Высыхает на масле быстро.

Применяется во всех видах живописи.

Марганцовая голубая представляет собой химическое соединение основных серноокислой и марганцовокислой солей бария —  $\text{BaSO}_4 \cdot \text{BaMnO}_4 \cdot \text{BaO}$ .

Она имеет очень красивый яркий цвет. С светлыми желтыми кадмиями дает составную зеленую краску — марганцово-кадмиевую.

Марганцовая голубая употребляется в разных видах красок.

Берлинская лазурь, или парижская синяя (милори), была открыта в XVIII веке. В дальнейшем методы ее производства все совершенствовались, и с XIX века она стала вырабатываться промышленностью в больших количествах.

Химический состав берлинской лазури: железисто-синеродистое железо —  $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ . Удельный вес ее — 1,8—1,9.

По своей интенсивности и дисперсности берлинская лазурь приближается к органическим красителям. Пигмент, взболтанный с водой, производит впечатление растворившегося, однако он через продолжительное время полностью осаждается, и вода опять становится неокрашенной.

Берлинская лазурь — краска малосветостойкая. Она гигроскопична, благодаря чему от сырости разрушается, и не прочна в смесях с некоторыми красками.

Берлинская лазурь от щелочей обесцвечивается, и пигмент становится бурым, при небольшом прокаливании самовозгорается (тлеет), выделяет запах синильной кислоты и превращается в железный пигмент коричневого цвета — прусскую коричневую.

Высыхает на масле очень быстро, в течение одних-двух суток.

Берлинскую лазурь не следует применять в ответственной живописи, особенно в акварельной. Недопустимо ее применение и во фре-



сковой живописи, так как под влиянием извести она совершенно утрачивает синий цвет.

*Фиолетовые.* Кобальт фиолетовый темный. По химическому составу это безводный фосфорнокислый кобальт —  $\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2$ .

Для получения этого пигмента в раствор сернокислого кобальта вливают раствор фосфорнокислого натрия. Образуется осадок, который представляет собой водный фосфорнокислый кобальт светло-фиолетового цвета —  $\text{Co}_3(\text{PO}_4)_2 \cdot 8\text{H}_2\text{O}$ . Прокаливаемый осадок при температуре  $900^\circ$  теряет воду и переходит в безводный фосфорнокислый кобальт.

Кобальт фиолетовый темный очень прочный и светостойкий пигмент.

Кобальт фиолетовый светлый является по своему составу фосфорнокислым кобальтом — аммонием —  $\text{CoNH}_4\text{PO}_4 \cdot \text{H}_2\text{O}$ .

Получают кобальт фиолетовый светлый путем взаимодействия концентрированных растворов сернокислого кобальта и фосфорнокислого аммония. Образовавшийся осадок промывают и высушивают.

Кобальт фиолетовый светлый в светостойкости почти не уступает темному.

Указанные пигменты идут для приготовления всех видов красок.

Минеральная, марганцовая фиолетовая представляет собой в основном фосфорнокислый марганец —  $\text{MnPO}_4$ .

Минеральная фиолетовая достаточно светостойкий пигмент.

Может применяться во всех видах красок.

*Искусственные железные пигменты.* Все искусственно приготовленные пигменты — водные и безводные окиси железа отличаются от природных земляных железных пигментов большей чистотой цвета, силой, а некоторые и прозрачностью. Они светостойки, прочны в смесях, устойчивы к атмосферным воздействиям и свету.

Искусственные железные пигменты применяются во всех родах живописи.

Марс желтый является водной окисью железа —  $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$  в смеси с гидратом окиси алюминия. Если желтый марс прокаливать при невысокой температуре, примерно при  $400^\circ$ , получается марс о р а н ж е в ы й, представляющий собой безводную окись железа. Прокаливание при более высокой температуре до  $700^\circ$  дает пигмент красного цвета — получается марс красный.

Марс коричневый содержит в своем составе окислы железа и окись алюминия. В зависимости от способа приготовления содержит еще марганец.

Варьируя количества железа, алюминия и марганца, а также температуру обжига, можно получить коричневые марсы разных оттенков — от темных до светлых.



Марсы всех цветов являются пигментами прочными и светостойкими. К недостаткам марсов, стертых на масле, можно отнести наблюдающееся иногда загустевание в тубах некоторых из них, чаще коричневых.

Английская красная применялась в живописи еще в XV столетии. Она представляет собой почти чистую безводную окись железа —  $F_2O_3$ . Английская красная — очень прочный и светостойкий пигмент большой кроющей силы.

Капут-мортuum встречается в живописи уже в XVI веке.

По своему составу также является безводной окисью железа.

Капут-мортuumу присущи свойства английской красной.

*Природные земляные железные пигменты.* Все земляные железные пигменты, как и искусственные, представляют собой водные и безводные окиси железа. Они очень прочны, светостойки, устойчивы к атмосферным воздействиям, к свету и применяются во всех видах живописи.

Охры желтые — светлая, золотистая, темная и другие были известны с древнейших времен. В своем составе имеют глинистые вещества, окрашенные водной окисью железа и примеси других веществ — марганца, кальция, магния. Удельный вес желтых охр находится в пределах от 2,7 до 3,4.

Добываются охры из карьеров и подвергаются обогащению, состоящему из процесса отмучивания, при котором охру заливают водой и перемешивают, полученную суспензию сливают из бака в отстойник через расположенные один ниже другого сосуды. Крупные тяжелые частицы и примеси оседают в этих сосудах: в первых оседают частицы более тяжелые, в последних более легкие, наконец, в отстойник падают самые мелкие частицы охры.

Охры очень светостойки, обладают различной красящей способностью, зависящей от количества содержащихся в них окислов железа, глинистых веществ, а также дисперсности их. Охра темная имеет склонность к загустеванию, «зарезиниванию» при хранении в тубах, из которых, в некоторых случаях, с трудом выдавливаются.

Охра красная красящим веществом имеет безводную окись железа.

Добывается красная охра, как и желтые, непосредственно из земли и обрабатывается также или получается путем прокаливании желтых охр, при этом желтая водная окись железа переходит в безводную красного цвета.

Красным охрам присущи те же положительные свойства, что и желтым.

Сиена натуральная применялась с древних времен. Представляет собой смесь водной окиси железа, содержащейся в количест-



ве 50—60%, с кремнеземом в присутствии окислов марганца и магния, при почти полном отсутствии глинистых веществ.

Добывается и обогащается натуральная сиена, как охры.

Это прочный, светостойкий пигмент. Раньше сиена добывалась почти исключительно около города Сиены в Италии. Она очень маслосъемка, требует масла до 200% и более и поэтому на масле очень прозрачна в тонких слоях.

Наша натуральная сиена значительно отличается от итальянской, она менее маслосъемка — берет масла всего приблизительно 70%, уступает по цвету и прозрачности.

Сиена жженая — красящим началом ее является безводная окись железа.

Добывается из земли или получается в результате обжига сиены натуральной.

Обладает красивым, глубоким тоном, прочностью и светостойкостью, красящей силой и прозрачностью на масле.

Умбра натуральная применяется в живописи очень давно. Получила название от провинции Умбрии в Италии. Представляет собой глину и кремнезем, окрашенные окислами железа (в количестве 25—30%) и марганца.

На территории СССР имеются месторождения пигментов типа натуральной умбры — феодосийская коричневая земля около города Феодосии в Крыму, в Ленинградской области, в Туркестане.

Феодосийская коричневая не обладает характерным для настоящей умбры зеленоватым тоном, поэтому ленинградский завод, для получения нужного тона, вводит волконскоит, содержащий в своем составе окись хрома. Добывается и обогащается так же, как и указанные выше земляные пигменты. Несмотря на значительную маслосъемкость, благодаря присутствию в пигменте марганца, высыхает на масле быстро.

Применима во всех видах красок. В акварели несколько неровно ложится на бумагу.

Умбра жженая — красящим началом является безводная окись железа, в состав ее входят также марганец и кремнезем.

Добывается или из земли, или прокаливанием настоящей умбры натуральной, причем водная окись железа переходит в безводную и приобретает коричнево-красный цвет.

Применяется во всех красках.

Вандик является природной земляной краской. Содержит окислы железа и некоторые органические вещества.

Добывается и обогащается тем же способом, что и другие земляные пигменты.

Архангельская коричневая обладает теми же свойствами, что и другие железные земляные пигменты.



*Черные.* Черные пигменты представляют собой углерод и имеют следующие общие для них свойства: они светостойки, им присуща в той или иной степени большая красящая сила, они медленно высыхают на масле, обладают очень малым удельным весом.

*Кость жженая* состоит из углерода с содержанием небольшого количества фосфорнокислых и углекислых кальциевых солей. Готовится из предварительно очищенных от клеевых и жировых веществ костей животных путем обжига их без доступа воздуха. Качество пигмента зависит в основном от чистоты его и тонкости порошка.

Жженая кость имеет черный цвет с коричневатым оттенком. Стертая на масле жженая кость сохнет довольно медленно по причине того, что углерод, как упоминалось выше, замедляет процесс окисления масла и тем самым задерживает высыхание красок.

*Кость слоновая жженая* готовится из обрезков и отходов слоновых клыков также путем обжига без доступа воздуха и имеет черный цвет с теплым оттенком.

Жженая кость частично растворяется в кислотах, при прокаливании она сгорает, образуя белый остаток.

Употребляется в качестве красящего вещества во всех видах красок.

*Виноградная и персиковая черные* — являются углеродом с примесью углекислых солей кальция и калия. Виноградную черную получают путем обжига без доступа воздуха виноградных веток или виноградного жмыха, персиковую — соответственно из персиковых косточек. Эти пигменты имеют черный, с холодным зеленоватым оттенком, цвет. Высыхают на масле медленно.

После прокалывания оставляют незначительный белый остаток.

Применяются во всех видах живописи.

*Сажа газовая, ламповая копоть* по химическому составу представляет собой почти чистый углерод. Получается сжиганием при недостатке воздуха природного газа, нефти, керосина. Наиболее чистая сажа получается от сжигания природного газа. При прокаливании полностью сгорает.

Сажа обладает глубоким черным цветом и большой красящей силой. Но сажа имеет крупный недостаток в масляной живописи — она высыхает крайне медленно — около трех недель. Кроме того, благодаря своему легкому весу сажа в смесях с другими более тяжелыми масляными красками может всплывать на поверхность и загрязнять таким образом живопись. По этим причинам сажа в масляной живописи не должна применяться.

*Шунгит* представляет собой углерод (до 98%). Является природным пигментом — разновидностью антрацита. Название свое получил от месторождения — близ села Шунги у Онежского озера.

Применяется в масляных красках.



## НЕКОТОРЫЕ НЕПРОЧНЫЕ КРАСЯЩИЕ ВЕЩЕСТВА

Литопон — это белила, состоящие из сернистого цинка (30%) и сернокислого бария (70%). Худшие сорта содержат сернистого цинка 15%, а остальное — сернокислый барий.

Литопон не ядовит, не чернеет от сероводорода, укрывист. Однако он способен темнеть на свету, поэтому в живописи не применяется.

Титановые белила — двуокись титана —  $TiO_2$ . Удельный вес их меньше, чем удельный вес свинцовых и цинковых, а именно около 4,2. Добывается из титановых руд. У титановых белил — большие достоинства: они имеют на масле гораздо большую кроющую способность, чем масляные цинковые и свинцовые белила, не реагируют на сероводород, не ядовиты. К сожалению, они неудовлетворительно ведут себя в смесях с некоторыми другими масляными красками и действуют на пленку масла, ускоряя ее разрушение.

Из-за указанных выше недостатков титановые белила в масляной живописи в настоящее время не употребляются, но, например, в красках типа темперы, связующим веществом которых являются синтетические эмульсии, титановые белила находят применение.

Кармин — производство его началось еще в середине XVII века. Красящим веществом является карминовая кислота, получаемая из насекомых — кошенили. Красящее вещество кармина, взаимодействуя с глиноземом и другими минеральными веществами, образует не растворимую в воде и винном спирте, но растворимую в нашатырном спирте краску-лак — кармин. Кармин лучших сортов обладает прекрасным красным цветом, но ввиду очень слабой светостойкости (на свету сильно выцветает) его применение в живописи очень затруднено.

Сурик свинцовый был известен с древних времен. Представляет соединение окиси и перекиси свинца —  $Pb_3O_4$ . Это самый тяжелый пигмент — его удельный вес примерно 9,0.

Свинцовый сурик — пигмент маломаслоемкий, он очень укрывист, сохнет на масле быстрее всех других масляных красок, обладает очень красивым оранжевым цветом, который имеет свойство при сильном растирании и измельчении бледнеть. Свинцовый сурик изменяет цвет на свету; от сероводорода, как и другие свинцовые пигменты, темнеет.

Благодаря несветостойкости в живописи вовсе не применяется.

Крон свинцовый, красный и оранжевый стал известен с XIX века. Представляет собой основной хромовокислый свинец —  $PbCrO_4 \cdot PbO$ . При сильном измельчении красный свинцовый крон бледнеет, принимая оранжевый тон.

Крон красный и оранжевый — светостойкие краски красивого насыщенного цвета. Несмотря на то, что это свинцовые пигменты, они от сероводорода, особенно красный, темнеют очень незначительно.



В настоящее время красные и оранжевые кроны заменяются в живописи кадмиями соответствующих цветов.

**Крон свинцовый желтый**, или свинцовая желтая, представляет собой смесь хромовокислого свинца —  $PbCrO_4$  и сернокислого свинца —  $PbSO_4$ , чем меньше содержится хромовокислого свинца, тем цвет крона светлее.

Желтые свинцовые кроны обладают хорошей красящей силой, но недостаточно светостойки, темнеют от сероводорода и зеленеют, так как, восстанавливаясь, частично переходят в зеленую окись хрома.

Художниками желтые свинцовые кроны не применяются.

**Крон цинковый**, или цинковая желтая, представляет собой хромовокислый цинк —  $ZnCrO_4$ . От сероводорода, в отличие от свинцовых кронов, он не темнеет, но под действием света зеленеет.

В живописи не употребляется и заменяется более прочными кадмиями.

**Крон баритовый**, или желтый ультрамарин, как его неправильно иногда называют, представляет собой хромовокислый барий —  $BaCrO_4$ . Ввиду неяркости цвета и способности к позеленению художники им не пользуются.

Как было сказано выше, из желтых кронов в живописи применяется стронциановая желтая (хромовокислый стронций). Эта краска наиболее прочная, хотя и имеет тенденцию к позеленению.

**Поль Веронез** — по химическому составу это мышьяково-медная соль. Пигмент замечательного зеленого цвета. Он ядовит и обладает всеми недостатками медных красок, малосветостоек, темнеет от сернистых соединений. Поль Веронез не переносит смесений почти со всеми другими красками — он резко изменяет цвет смесей. Поэтому эту краску не рекомендуется применять в живописи, особенно в смесях.

**Индиго** — краска, органическим красящим веществом которой является индиготин, получаемый из индиговых растений. Несветостойка — бледнеет на свету, поэтому употребление ее в живописи очень ограничено.

**Сепия** — органическое красящее вещество, добывается из моллюсков — каракатиц. Прозрачный коричневый цвет сепии, хорошая способность наноситься на бумагу делали ее привлекательной для изготовления акварели, но из-за недостаточной светостойкости она теперь почти не применяется.

**Асфальт, битум** — представляет собой битуминозное вещество, состоящее из углеводорода, сернистых соединений и азота. Чтобы сделать асфальт не растворимым в масле и скипидаре, его сплавляют с терпентином, шеллаком, воском. Асфальт на масле бледнеет на свету, способен просачиваться через красочный слой, грязнит живопись, нарушает прочность и образует трещины (рис. 32, стр. 73).



Асфальтом по этим причинам в смеси с другими красками или в нижних слоях живописи пользоваться ни в коем случае нельзя. Если уж и пользоваться им, то только в чистом, разбавленном растворителем виде, нанося поверхностными легкими лессировками.

## СОСТАВНЫЕ И КОЛЕРОВАННЫЕ КРАСКИ

Надо отметить, что выпуск составных и колерованных красок не оправдывается по той причине, что в этом нет необходимости: художник может сам смешать на палитре краски и получить нужные ему цвет и тон.

Прочность и светостойкость таких красок в основном зависят от прочности и светостойкости красок, входящих в их состав.

Зеленая киноварь, или свинцовая зеленая, представляет собой смесь лимонного свинцового крона с берлинской лазурью, которую добавляют в незначительном количестве ввиду ее большой красящей силы.

Цинковая зеленая состоит из цинковой желтой и берлинской лазури.

Перманент зеленый. В его состав входят стронциановая желтая и изумрудная зеленая. Эта составная краска прочна и светостойка.

Марганцово-кадмиевая получается смешением желтого кадмия и марганцовой голубой.

Выше было сказано о том, что на заводе художественных красок в натуральную умбру для придания ей недостающего зеленоватого оттенка вводится волконскоит, или изумрудная зеленая.

## НАПОЛНИТЕЛИ

В качестве наполнителей обычно используются белые минеральные пигменты, природные или искусственно приготовленные.

В малярные краски наполнители вводятся, главным образом, с целью их удешевления, так как стоимость наполнителя меньше стоимости краски, в которую он добавляется. О введении наполнителей в художественные краски с целью их удешевления не может быть и речи, так как от художественных красок прежде всего требуется чистота, яркость, глубина и сила цвета, а наполнители, прибавленные в краски ради их удешевления, разбавляют их, уменьшают перечисленные качества цвета.

На ленинградском заводе в некоторые краски, например в кадмии, вводятся некоторые количества наполнителя — бланфiksa. Завод и лаборатория художественных красок ГИПИ-4 считают, что от добавления бланфiksa в кадмии, особенно красные, цвет выявляется лучше. По



рекомендации художественно-экспертного совета Министерства культуры СССР Центральная лаборатория завода, как уже говорилось, продолжает работу по определению того, какие краски улучшают свой цвет от введения в них бланфикса, и по уточнению оптимальных его количеств.

**Б л а н ф и к с** состоит из сернокислого бария —  $BaSO_4$ . Это тяжелый пигмент, его удельный вес равен 4,5.

Бланфикс отличается белизной, прочностью, светостойкостью и постоянством при различных атмосферных воздействиях, поэтому применяется в художественных красках. Природный сернокислый барий — тяжелый шпат — по цвету и другим показателям значительно уступает бланфику и находит применение как наполнитель только в малярных красках.

Из бланфикса готовится краска — баритовые белила. На масле баритовые белила имеют очень малую кроющую способность, поэтому как масляная краска применения не находят.

**К а о л и н** представляет собой чистую белую глину, гидрат кремнекислого алюминия —  $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$ . Удельный вес его около 2,5.

Каолин очень прочен, но не обладает достаточной белизной и имеет на масле слабую красящую способность, а потому применяется в качестве наполнителя в некоторых красках невысоких сортов, например в плакатной гуаши и т. п.

**Г и п с** в природном состоянии представляет собой водный сернокислый кальций —  $CaSO_4 \cdot 2H_2O$ . Удельный вес гипса — 2,3. Если гипс прокалить, он теряет воду и приобретает способность при смачивании водой затвердевать.

Гипс на масле не обладает укрывистостью. В качестве наполнителя применяется в некоторых малярных красках. Гипс иногда применяется при изготовлении грунтов для живописи.

**М е л** состоит из углекислого кальция —  $CaCO_3$ . Мел светостоек, в водяной живописи он хорошо кроет, на масле же приобретает грязноватый цвет, прозрачность и очень медленно сохнет, образуя непрочный красочный слой. Применяется в пастели, где он служит как белый пигмент и как наполнитель, способствующий прочности палочек пастельных карандашей, используется также при изготовлении грунтов для живописи.

В разведенных кислотах мел растворяется с шипением, в щелочах не растворяется.

### С В Я З У Ю Щ И Е В Е Щ Е С Т В А

Связующие вещества — масла, клеи и другие определяют прочность и долговечность произведений живописи.



Наиболее распространенным видом живописи является масляная живопись, в которой связующим веществом красок является масло, поэтому остановимся на свойствах и особенностях масел более подробно.

В качестве связующего вещества художественных масляных красок применяются жидкие растительные масла, способные по высыхании образовывать твердые пленки, например льняное, ореховое, маковое, подсолнечное.

Распространенным способом получения масел является способ прессования семян. Семена очищают от наружных оболочек, измельчают на специальных машинах, из полученной массы — мязки — отжимают масло. В зависимости от температурного режима прессование бывает горячим и холодным. Масло, полученное холодным прессованием, имеет светлую окраску, содержит меньше слизистых белковых веществ. Масло, полученное горячим прессованием, имеет более темную окраску и большее количество слизей и белков, которые понижают качество масла как материала для живописи: замедляют высыхание красок, уменьшают их прочность, ускоряют растрескивание их и вызывают зарезинивание красок в тубах. Масло, предназначенное для изготовления на нем художественных масляных красок, должно быть получено способом холодного прессования.

*Состав масел.* Растительные масла состоят из глицеридов, представляющих собой соединение глицерина с жирными кислотами. Кроме того, в состав масел входят красящие вещества, белковые слизи, вода и посторонние примеси. Свойства масел определяются их кислотной частью, то есть видом и количеством содержащихся в них жирных кислот, глицерин же составляет постоянную часть масел.

Жирные кислоты масел разделяются: на жидкие, непредельные (ненасыщенные) — линолевою, линоленовую, олеиновую и другие и на твердые, предельные (насыщенные) — пальмитиновую, миристиновую, стеариновую и другие. В зависимости от количества содержащихся тех или других жирных кислот масла можно разделить: на высыхающие, например льняное, ореховое, маковое, подсолнечное; полувсыхающие, например хлопковое, маисовое, сезамное; невысыхающие, например касторовое, миндальное, оливковое, фисташковое.

Из жирных жидких кислот больше других способствует высыханию масел линоленовая кислота, в меньшей степени — линолевая; олеиновая мало влияет на высыхание масел. Твердые, предельные жирные кислоты на высыхание масел влияния не оказывают, так как они, в отличие от жидких, непредельных кислот, очень трудно окисляются. Льняное масло, содержащее больше всего линоленовой кислоты, высыхает быстрее других масел, но зато оно больше темнеет. Ореховое масло,



содержащее мало линоленовой, но много линолевой кислоты, высыхает несколько медленнее льняного. Маковое масло, содержащее линолевую и олеиновую кислоты и не содержащее линоленовой, высыхает еще медленнее. Наконец, подсолнечное масло, содержащее в меньшем количестве линолевую и в большем олеиновую кислоту, при отсутствии линоленовой сохнет очень медленно, но почти не темнеет.

*Процесс высыхания масел.* Высыхание масел идет не так, как, скажем, высыхание клеевых растворов или скипидарных лаков. В клеевых растворах или лаках вода и скипидар при высыхании улетучиваются и остается твердая пленка клея или смолы, причем по мере испарения воды и скипидара, вес и объем растворов, естественно, уменьшаются до тех пор, пока не останется одно сухое твердое вещество.

В масле процесс высыхания идет по-другому, более сложно и, строго говоря, не подпадает под понятие высыхания в общепринятом смысле.

При высыхании непредельные кислоты окисляются, присоединяя к себе кислород воздуха, в результате чего образуется пленка — линоксин, одновременно происходят и другие сложные процессы, в частности возникают летучие вещества, которые испаряются.

В процессе высыхания вес и объем масла сначала увеличиваются за счет присоединения кислорода воздуха, несмотря на происходящее испарение образующихся летучих веществ. После достижения максимального привеса масла, определяемого так называемым кислородным числом, выражающим привес в процентах к первоначальному весу масла, начинается уменьшение сначала веса, а потом и объема масла.

Высыхание масла идет сверху, затем захватываются нижележащие его слои — происходит сжатие благодаря уменьшению объема и могут возникать сморщивание (сседание) и разрывы пленки. Меньше всего подвержено сжатию льняное масло, так как при высыхании оно, по сравнению с другими маслами, меньше всего изменяет свой объем.

Свет, сухость воздуха и повышенная температура способствуют скорейшему высыханию масла, и, наоборот, темнота, влажность воздуха и пониженная температура сильно замедляют высыхание. Однако необходимо принять во внимание, что слишком сухой воздух может отрицательно влиять на прочность образующейся масляной пленки, так как чрезмерная сухость воздуха способствует быстрому образованию газообразных продуктов расщепления масла, которые при интенсивном улетучивании могут нарушить прочность пленки.

Масло не должно содержать свободных кислот больше определенного количества, определяемого кислотным числом. Кислотное число показывает, сколько миллиграммов едкого кали требуется для нейтрализации свободных кислот в одном грамме масла.



Способность и время высыхания различных масел определяются йодным числом. Йодное число указывает на количество йода в процентах, которое в состоянии поглотить масло. Чем выше йодное число масла, тем быстрее оно высыхает.

Из растительных масел наиболее быстро высыхает льняное, оно имеет йодное число от 175 до 200 с лишним, медленнее высыхает ореховое масло, его йодное число — 140—160, затем идет маковое масло с йодным числом — 135—155 и, наконец, подсолнечное с йодным числом — 120—135.

Льняное масло, особенно добытое из семян льна северных и северо-западных районов СССР, имеет самое большое йодное число. Оно образует наиболее прочные и эластичные пленки, которые значительно меньше сжимаются при высыхании, чем пленки других масел.

К сожалению, льняное масло, по сравнению с ореховым, маковым и подсолнечным маслами, обладает более темной окраской, трудно отбеливается и сильнее других желтеет и темнеет с течением времени.

Ореховое масло следует за льняным по скорости высыхания. Оно светлее льняного масла и легче отбеливается, оно не склонно образовывать морщины при высыхании, но пленки его несколько менее эластичны, чем пленки льняного масла.

Маковое масло дает пленку мало темнеющую, высыхает медленнее орехового. Пленка макового масла не отличается большой прочностью и эластичностью, она мало устойчива к внешним воздействиям. Сильное выделение летучих веществ в процессе высыхания макового масла оказывает отрицательное влияние на прочность пленки и скорее вызывает дальнейшее растрескивание и разрушение пленки.

Подсолнечное масло — очень светлое, почти не подвержено потемнению, растрескиванию и сседанию в толстых слоях красок. Подсолнечное масло, имея сравнительно низкое йодное число, очень медленно сохнет, но после специальной обработки скорость высыхания его увеличивается.

Резюмируя сказанное о маслах, приходим к выводу, что лучшим маслом для живописных целей в настоящее время является льняное масло, оно меньше других масел сжимается при высыхании, образует самые прочные и эластичные пленки, менее всего склонные к растрескиванию. Самым слабым является маковое масло, дающее недостаточно прочные, наиболее склонные к растрескиванию пленки.

*Способы обработки масел.* Растительные масла содержат отрицательно влияющие на их качество вещества, которые необходимо полностью удалить, если масло предназначено как связующее вещество художественных красок. Эти вещества следующие: во-первых, белковые вещества и фосфатиды — они гидрофильны, то есть способны набухать от влаги, что, с одной стороны, замедляет высыхание масла, а с



другой стороны, вызывает уменьшение прочности масляной пленки; во-вторых, свободные жирные кислоты, которые способны образовывать с некоторыми пигментами соли, — линолеаты и, кроме того, поскольку они не окисляются, они задерживают высыхание масла; в-третьих, красящие вещества, дающие маслу краску: ксантофил — желтую, хлорофил — зеленую, эритрофил — красную.

Удаление указанных вредных веществ производится разными способами. Существуют естественные и искусственные способы обработки масел.

Очень распространен естественный способ обработки масла, имеющий большую давность, которым и сейчас пользуются художники у себя в домашних условиях. Он заключается в том, что масло подвергают длительному прямому действию солнечных лучей, в результате чего масло очищается, отбеливается и уплотняется. При этом способе обработки на масло действуют два фактора: ультрафиолетовые солнечные лучи и кислород воздуха. Масло в незакупоренных бутылках белого стекла выставляют на солнце. Для ускорения процесса масло наливают в плоские ванны. В этом случае слой масла тонкий, поверхность больше, поэтому оно скорее воспринимает воздействие солнца и быстрее окисляется. Под действием солнечных лучей и кислорода воздуха белковые вещества, постепенно окисляясь, переходят в нерастворимое состояние и выпадают, посторонние вещества осаждаются, влага испаряется, красящие вещества разрушаются, одновременно масло уплотняется и становится более густым и вязким. Такое масло быстрее высыхает, образуемая им пленка приобретает большую прочность и эластичность. Краски, стертые на уплотненном масле, не склонны к пожуханию и растрескиванию.

Солнечные лучи можно заменить ультрафиолетовыми лучами кварцевой лампы, а окисляющее действие воздуха ускорить продуванием воздуха мелкими пузырьками через масло.

Раньше применялись и другие способы обработки масел, но большинство из этих способов в достаточной мере не избавляет масло от находящихся в нем вредных веществ. Например, масло многократно промывалось водой, отчего белковые слизи и другие примеси частично выпадали и удалялись вместе с водой; в этих же целях масло подвергалось вымораживанию; в масло вводили золу, известь, жженую кость и т. п. и затем его фильтровали через них; применяли также поваренную соль с гипсом; нагревали масло до  $150^{\circ}$  в течение нескольких суток и потом отстаивали на солнце; быстро нагревали масло до  $300^{\circ}$ , что способствовало выделению белковых веществ в виде хлопьевидных сгустков, которые медленно осаждались на дно сосуда.

Применяемый на заводе художественных красок в Ленинграде искусственный способ обработки больших количеств масла заключается



в следующем. Прежде всего масло холодного прессования отстаивается и выдерживается три месяца. Выдержанное масло, содержащее какое-то количество свободных кислот, нейтрализуется водным раствором щелочи, одновременно происходит поглощение части белков и других веществ образовавшимся мылом — соапстоком. Слитое с соапстока масло промывается водой до полного удаления остатков щелочи. Рафинированное таким образом масло выдерживается в течение еще шести месяцев, после чего подвергается обработке отбелочной землей — активированным асканитом или другими землями, обладающими способностью поглощать — адсорбировать белковые и красящие вещества. Таким образом, масло выдерживается всего девять месяцев. В это время в масле происходят сложные процессы, так называемое «созревание», дополнительно повышающее качество масла как связующего художественных масляных красок.

В результате рафинирования, обработки отбелочной землей и выдержки масло отбеливается и теряет белки и другие вредные вещества. Оно получает способность быстрее высыхать, но все же после высыхания еще не имеет той прочности, какую приобретает пленка масла, не только обработанного указанным способом, но и уплотненного.

Уплотнение масла достигается оксидацией или полимеризацией. Оксидация масла, при которой уплотнение происходит за счет соединения кислорода воздуха, ведется, как было сказано выше, под солнечными лучами или лучами кварцевой лампы, продуванием воздуха мелкими пузырьками через нагретое масло. Масло окисляется, увеличивает свой удельный вес, сгущается и отбеливается. Оксидированное масло быстро сохнет и дает прочные масляные пленки.

Полимеризация масла, применяемая ленинградским заводом художественных красок, заключается в нагревании масла в течение нескольких часов в закрытых баках до температуры  $225^{\circ}$  без доступа воздуха и без перемешивания. Белки при этом полностью удаляются. Сгущение масла происходит за счет уплотнения молекул — соединения их между собой. Полимеризованное масло сохнет медленнее, особенно если процесс полимеризации велся при температуре свыше  $300^{\circ}$ .

Уплотненные масла приобретают как бы лаковые свойства — пленки таких масел прочны, компактны и блестящи, дольше сопротивляются влиянию влаги и газов, мало поддаются сседанию и растрескиванию.

Большим дефектом масел является их способность в той или иной степени темнеть со временем. По проблеме получения нетемнеющих масляных связующих для художественных красок проводились и проводятся серьезные научно-исследовательские работы. Центральная лаборатория ленинградского завода ведет успешные работы по получению нетемнеющего связующего на основе пентаэритритового эфира жирных кислот подсолнечного масла.



## ДРУГИЕ МАТЕРИАЛЫ СВЯЗУЮЩИХ ВЕЩЕСТВ МАСЛЯНЫХ КРАСОК

Связующее художественных масляных красок состоит не из одного чистого масла — в него добавляются некоторые другие материалы в целях улучшения пастозности красок, большей равномерности их высыхания, лучшего выявления цвета. Коротко остановимся на свойствах и назначении наиболее употребительных из них.

*Смолы* в большинстве нейтральны по отношению к пигментам. Самы по себе смолы не могут служить связующим веществом красок, так как они очень хрупки, но введенные в масло, они повышают прочность масляных пленок, увеличивают сопротивляемость масляных красок действию влаги и газов воздуха, уменьшают изменение объема масляных красок при высыхании; способствуют более равномерному, по всей толщине, высыханию красок. Кроме того, они улучшают связь красок с грунтом и друг с другом, повышают яркость и прозрачность красок и предохраняют масляные краски от пожелтения.

Смолы не только употребляются в качестве добавок в связующее масляных красок, но из них готовятся лаки, поэтому подробнее о смолах, а также о растворителях будет сказано ниже.

*Воск пчелиный* — вещество малоактивное. Добавляется воск в очень небольших количествах в масло для того, чтобы некоторым масляным краскам, отличающимся вязкой консистенцией, придать более удобную для работы пастозность. Но воском нельзя злоупотреблять, потому что излишне введенный в связующее воск ослабляет темные цвета красок, уменьшает сцепление красочных слоев между собой, способствует пожелтению, а также влечет за собой увеличение количества масла. Воск рекомендуется вводить в масло в виде раствора в скипидаре, так как растворенный посредством нагревания в масле воск после охлаждения снова выпадает из раствора.

*Стеарат алюминия* добавляют в связующее масляных красок также для придания краскам лучшей пастозности.

*Сиккативы* ускоряют высыхание масла, поэтому применяются в масляных красках, особенно медленно сохнущих. Но, ускоряя высыхание, сиккативы приближают сроки старения масляных пленок. Из сиккативов применяются кобальтовый и марганцовый. Кобальтовый сиккатив имеет то преимущество, что обладает большой сушащей силой, не чернит живопись и не выпадает из масла. Марганцовый сиккатив несколько уступает кобальтовому. Свинцовый сиккатив употреблять не следует, так как он содержит в себе свинец, а потому темнеет от сероводорода. Вообще применять сиккативы в живописи не рекомендуется, так как они, искусственно сокращая нормальный срок высыхания масла, приближают срок старения масляной пленки.



## МАТЕРИАЛЫ СВЯЗУЮЩИХ ВЕЩЕСТВ ДРУГИХ ВИДОВ КРАСОК

Клеи растительного происхождения являются основным связующим веществом акварели и гуаши.

В состав клеевого связующего акварели и гуаши входят и некоторые другие вещества, способствующие лучшему нанесению красок на бумагу, приданию им большей прочности и эластичности, улучшению их консистенции, а также вещества, предохраняющие от загнивания и плесневения клеевых связующих.

Гумми арабик входит в группу растворимых в воде, но не растворимых в масле растительных веществ, называемых камедями. В холодной воде он набухает, при нагревании растворяется. Гуммиарабик после испарения воды образует прозрачную, малогигроскопичную, довольно хрупкую, но не подверженную растрескиванию пленку. Для повышения эластичности пленки вводятся сахар, мед или глицерин. Гуммиарабик идет для приготовления лучших сортов акварели.

Лиственничный гумми добывается из лиственницы Архангельской области путем специальной обработки (экстрагированием) горячей водой, в результате чего получают густые растворы клея коричневого цвета; обработкой глиноземом можно произвести их отбелку. По сравнению с гуммиарабиком лиственничный гумми более гигроскопичен, но обладает не меньшей эластичностью.

Вишневый клей — камедь добывается из некоторых фруктовых деревьев, в частности вишневых, откуда и получил свое название. Он плохо растворяется в воде, даже только что снятый с дерева, а после высыхания становится нерастворимым и лишь набухает. При добавлении в воду кислоты он растворяется, после чего нейтрализуется щелочью. Растворы имеют темный цвет. Пленки вишневого клея достаточно прочны и малогигроскопичны. Вишневый клей, главным образом, имеет применение в качестве связующего художественной гуаши.

Трагант или трагакант — камедь, получаемая из стручковых растений, произрастающих в Армении, Малой Азии, Иране, Греции и других местах. В воде трагант растворяется, образуя студенистую, бесцветную, мутноватую массу. Трагант очень мягкий, нежный клей и обладает хорошей клеящей способностью. Применяется, главным образом, в пастели, где он вводится в некоторые цвета для придания большей прочности палочкам пастели, не влияя на мягкость ее при нанесении на бумагу или на грунт.

Декстрин готовится из крахмала путем обработки его кислотой и нагревания во вращающихся печах. Декстрин вырабатывается двух видов — белый и желтый (палевый). Для приготовления клеевого связующего употребляется декстрин желтый, легко растворяющийся в



теплой воде. Белый растворяется плохо и только при значительном нагревании, при охлаждении он студенился, желатинится. Пленки декстрина гигроскопичны, склонны к образованию сети мелких трещин, поэтому декстрин не применяется при изготовлении высших сортов красок. Декстрин добавляется в связующее только в тех случаях, когда связующее на чистом гуммиарабике вызывает затвердевание красок, с пигментами которых он входит во взаимодействие. В более низких сортах акварели и гуаши декстрин, как клеевое связующее, применяется.

Казеин, как было сказано, является клеем животного происхождения. В воде он лишь набухает, растворяется же при прибавлении к воде щелочи.

Казеин употребляют для приготовления эмульсионного связующего казеиново-масляной темперы и казеиновых грунтов.

*Эмульсии* представляют собой дисперсионную систему, где одна жидкость (масло — дисперсная фаза) в виде мельчайших частиц находится во взвешенном состоянии в другой жидкости (клеевом растворе — дисперсная среда). Эмульсии бывают естественные, например молоко, яичный желток, и искусственные, приготовленные из клея и растительного масла. Желток служит связующим веществом яичной темперы, а эмульсия из казеина и льняного масла — связующим казеиново-масляной темперы.

*Воск пчелиный* применяется не только в качестве добавки в связующее масляных красок. Пчелиный воск в смеси со смолами, а в некоторых случаях и с маслом, является основным связующим веществом восковых красок — энкаустики.

*Мед* сообщает акварели эластичность и сохраняет краску долгое время в мягком состоянии благодаря его гигроскопичности, отчего мягкая акварель в кюветах и называется медовой.

*Глицерин* является составной частью растительных масел и животных жиров, добывается путем их расщепления. Так же, как и мед, он гигроскопичен, придает пленкам клеевых связующих эластичность и задерживает высыхание.

*Бычья или свиная желчь* — темно-желтая, густая жидкость. Является продуктом выделения печени животных. Она способствует лучшей смачиваемости пигментов и ровному наложению водяных красок на бумагу. Желчь добавляется в очень малых количествах, так как при избытке ее акварельные краски проникают глубоко в бумагу и окрашивают ее.

*Сахар* добавляется в связующее акварели для придания краскам большей связи и эластичности. Для введения в связующее акварельных красок предпочитается брать не обыкновенный сахар, а так называемый леденцовый сахар — сахар-кандис, получаемый медленной кристаллизацией из сахарного сиропа.



*Патока* — вводится в клеевое связующее акварельных и гуашевых красок более дешевых сортов взамен сахара и меда.

*Консервирующие вещества.* Из консервирующих веществ можно назвать: фенол, тинол, салициловую кислоту, буру и другие. В настоящее время в красках, в связующих которых имеется клей, применяется наиболее сильный антисептик — фенол.

## ЛАКИ

Лаки представляют собой растворы смол в растворителях. Для приготовления лаков применяются твердые и мягкие смолы.

### МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЛАКОВ

*Смолы.* Смолы разделяются: на твердые, например янтарь, копал; мягкие, например даммара, мастикс, фисташковая смола; искусственные, например акриловая смола.

*Янтарь* стал применяться в России с XVII века. Представляет собой наиболее древнюю ископаемую смолу хвойных деревьев. Янтарь находят на берегах Балтийского моря, Днепра, Немана, Вислы, на Сахалине. Лучшие сорта янтаря являются одними из самых твердых смол. Разные сорта янтаря начинают плавиться при температуре 250—300° и выше, цвет имеют от светлого желтого до темного, бывают прозрачные и мутные.

Янтарь, введенный в связующее, придает большую прочность и твердость масляным краскам.

*Копал*, также известный с XVII века, является ископаемой смолой. В зависимости от места нахождения, копалы встречаются твердые, очень трудно растворимые в масле, например занзибарский (Африка), и более мягкие, например копал манильский (Филиппины), копал каури (Новая Зеландия, Австралия). В винном спирте копалы не растворимы, за исключением манильского и каури, которые растворяются в спирте почти полностью.

Некоторые сорта копалов добываются с ныне растущих растений, они уступают по качеству ископаемым копалам.

Твердые сорта копалов плавятся примерно при 300°, копал каури при 130—180°, манильский копал твердых сортов при температуре до 180°, более мягких сортов до 130°.

Мягкие смолы легко растворяются в скипидаре, уайт-спирите и при небольшом нагревании в масле.

*Даммара* — нашла применение в живописи только с половины XIX века. Добывается она из растений, растущих в Индонезии. Лучшие сорта бесцветны и легко растворяются в скипидаре и в нагретом масле.



Плавится даммара при 80—100°. Она дает пленки очень эластичные. Обладает даммара одним недостатком — она мутнеет от влаги.

**М а с т и к с** (мастика) — смола, которая стала употребляться художниками еще в XII веке. Добывается она из растений, произрастающих в Греции, Афганистане, Африке. Мастикс плавится при температуре около 100°, легко растворяется.

По цвету смола мастикс бывает более светлая и более темная и поэтому требуется ее предварительная отсортировка. Растворы, приготовленные из слабо окрашенной смолы, имеют светлую желтоватую окраску.

Пленки мастикса очень эластичны. Они имеют склонность к небольшому пожелтению со временем.

**Ф и с т а ш к о в а я** смола очень близка по своим свойствам к смоле мастикс. У нас в СССР фисташковые деревья растут во всех республиках Средней Азии, в Азербайджане, Грузии, Крыму. Фисташковая смола хорошо растворяется в скипидаре и масле. Плавится она при 60—70°. По своим качествам отечественная фисташковая смола заменяет в живописи импортные смолы — мастикс и даммару.

**К а н и ф о л ь** (гарпиус) представляет собой смолу обыкновенной сосны, очень легко растворяется в растворителях и масле. Раствор канифоли образует пленку очень хрупкую, а потому в масляной живописи применять ее нельзя.

Большинство искусственных смол обладает большой эластичностью, бесцветностью и дает светлые растворы.

Из многочисленных видов искусственных смол назовем применяемую для изготовления лаков акриловую смолу.

**А к р и л о в а я** смола бесцветна, светостойчива, прочна и эластична. Ленинградский завод выпускает акрил-фисташковый лак, представляющий собой раствор фисташковой и акриловой смол в скипидаре. Этот лак вполне оправдал себя в применении в живописи.

**Б а л ь з а м ы** и **т е р п е н т и н ы** представляют собой натуральные растворы смол в эфирных маслах растений и являются естественными лаками.

**К а н а д с к и й** б а л ь з а м получается из пихт, растущих в Канаде. Он бесцветен. На воздухе окисляется, густеет и твердеет.

**К о п а й с к и й** б а л ь з а м близок по своим свойствам к канадскому бальзаму, но он более темной окраски. Добывается в Южной Америке.

**С и б и р с к и й** б а л ь з а м — это бальзам, выделяемый пихтами, растущими в Сибири. По своим свойствам близок к канадскому бальзаму, который он вполне может заменить.

**В е н е ц и а н с к и й** и **с т р а с б у р г с к и й** т е р п е н т и н ы добываются: первый из европейской лиственницы, а второй из европейской пихты. Применяются художниками еще с XVI—XVII веков. В настоя-



щее время эти, очень популярные раньше, высококачественные терпентины почти не добываются.

*Растворители.* Растворители, употребляемые для разжижения художественных красок и растворения смол при приготовлении лаков, являются в основном эфирными маслами растений, а также некоторыми фракциями нефти.

*Скипидар* — это эфирное (терпентинное) масло (разбавитель № 3). Получается терпентинный скипидар посредством перегонки живицы (бальзама), добываемой подсечкой хвойных деревьев. Получаемый путем перегонки пней и кусков древесины сосен и елей, так называемый пневый скипидар имеет резкий запах, желтый цвет. В качестве живописного материала он совершенно непригоден, так как после испарения оставляет много смолистого вещества, которое чернит живопись. Долго стоявший терпентинный скипидар быстро окисляется на свету в соприкосновении с воздухом. Такой скипидар также употреблять в живописи нельзя, так как, окислившись, он желтеет, медленно испаряется, осмоляется и вызывает, как и пневый скипидар, потемнение красочного слоя. Бесцветный скипидар следует хранить в наполненных до краев флаконах темного стекла, плотно закупоренных. Скипидаром не следует злоупотреблять потому, что избыток его в масляных красках способствует их пожуханию.

*Пинен* является главной составной частью многих эфирных масел. Получается из живичного скипидара путем его перегонки примерно при 160°. Пинен при высыхании не оставляет осмолившихся веществ, он ускоряет высыхание масляных красок. По качеству он выше скипидара и является очень хорошим растворителем.

*Лавандовое (лавандуловое) и спиковое масла* желтоватого цвета, добываются в Крыму, на Кавказе и других районах Советского Союза. Оба эти масла добываются из разных растений одного семейства. Лавандовое масло несколько замедляет высыхание масляных красок.

*Уайт-спирит* является продуктом фракционной перегонки нефти при температуре 140—150° (разбавитель № 2). Он тяжелее бензина и легче керосина. Уайт-спирит химически малоактивен и бесцветен. Положительное качество уайт-спирита заключается в том, что он полностью испаряется без остатка — нанесенная на бумагу капля его, после испарения, не оставляет никакого следа. Уайт-спирит является хорошим растворителем смол.

*Очищенная нефть* — бесцветная, малоактивная жидкость, представляет собой продукт перегонки керосина. Этот продукт обрабатывают крепкой серной кислотой, затем нейтрализуют щелочью и промывают водой. Очищенная нефть замедляет высыхание масляных красок.



Масляный растворитель представляет собой раствор масла в скипидаре или уайт-спирите. Его нельзя рекомендовать для разжижения масляных красок, так как при пользовании им в краски вводится лишнее количество масла, что нарушает нормальное соотношение пигмента и масла. Излишек масла, как известно, может отрицательно сказаться на прочности и долговечности красочного слоя.

По этой же причине для разжижения красок так называемым тройником — смесью скипидара, лака и масла нужно пользоваться очень осторожно. Для этого лучше употреблять двойник, то есть разбавленный скипидаром лак.

## ПРИМЕНЕНИЕ ЛАКОВ

От лаков требуется твердость образуемых ими пленок, но, главное, прочность и эластичность и, кроме того, бесцветность. Этим требованиям вполне удовлетворяют мягкие смолы. Копал и янтарь дают очень твердые и прочные пленки, но лаки из них получаются темные, так как приготавливаются при очень высокой температуре.

Для приготовления масляных лаков янтарь и твердые копалы подвергают сначала сухой перегонке, после чего они приобретают способность легче растворяться в нагретом до очень высокой температуры масле.

В качестве растворителей мягких смол применяются масло, скипидар, уайт-спирит. Спиртовые лаки менее прочны, пленки их способны образовывать мелкие трещины.

Лаки имеют назначение: во-первых, разжижать масляные краски, придавать им большую яркость и прозрачность и предохранять от пожелтения, способствовать более равномерному, по всей толщине, высыханию красок, повышать прочность и эластичность красочного слоя, улучшать связь с грунтом и между красочными слоями; во-вторых, покрывать законченные и выдержанные картины, а также восстанавливать в процессе работы пожелтевшие места картины.

По своему назначению лаки бывают: для живописи, для ретуши, покровные (картинные), для матовой живописи.

*Лак для живописи* добавляется в масляные краски в процессе работы. В состав его могут входить как твердые смолы, растворенные в масле, так и мягкие, растворенные в масле и в других растворителях. Чтобы не перегружать краски лишним количеством масла, если лак масляный, рекомендуется часть масла извлечь из красок, выдавив краску из тюбика на промокательную бумагу, и взамен его добавить масляный лак.

*Лак для ретуши* предназначается для покрытия пожелтевших красок с целью их восстановления.



*Лак покровный* для покрытия картин должен быстро высыхать. Лак покровный и лак для ретуши обычно представляют собой растворы мягких смол в скипидаре, которых содержится 25—30%, некоторые лаки для ретуши содержат масло.

Для получения матовой живописи в краски вводят воск, растворенный в скипидаре, или специальный *лак для матовой живописи*, состоящий из воска, скипидара и даммарного или мастичного лака.

*Глютени* для матовой живописи имеют примерно такой же состав, что и лаки, но с большим содержанием воска. По консистенции они представляют собой более или менее густые пасты.

С лаками для матовой живописи надо обращаться с осторожностью и не забывать, что большое количество воска ослабляет сцепление красочных слоев, глубину и прозрачность красок темных цветов.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КРАСКИ

### СВОЙСТВА И ОСОБЕННОСТИ

### ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КРАСОК.

### ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ РАБОТЫ КРАСКАМИ

Знание свойств и особенностей художественных красок, умение ими пользоваться необходимы художникам для создания произведений, полноценных в идейно-художественном отношении и достаточно долговечных.

Размер данной статьи не позволяет подробно остановиться на этом разделе и заставляет ограничиться кратким ознакомлением со свойствами художественных красок и техникой их использования.

Художественные краски должны отвечать определенным требованиям. Прежде всего такие требования предъявляются к цвету красок. Цвет должен быть чистым, ярким и соответствовать эталонам, имеющимся на каждом предприятии, вырабатывающем художественные краски. Необходимо, чтобы цвет и тон одной и той же краски, выпущенной в разное время, были постоянными, без каких-либо отклонений.

Обязательное качество художественных красок — светостойкость. При испытании они не должны изменять цвет на солнце в течение года, а под лучами кварцевой лампы в течение 200 часов.

Краски нужно перетирать безупречно, для этого необходимы настолько высоко дисперсные (тонкие) пигменты, чтобы смесь их со связующими веществами переходила во время перетирания почти в коллоидное состояние. Каждая краска должна обладать оптимальной для нее величиной частиц пигмента, измеряемой несколькими микронами.

Художественные краски должны быть химически чистыми, без примесей, в частности без неоправданных наполнителей, сиккативов и т. п.



*Масляные краски* состоят из пигментов и масляного связующего. Каждому пигменту присуща своя маслосъемность, показывающая с каким количеством масла (в процентах к сухому пигменту) нужно растереть пигмент, чтобы получить краску нормальной консистенции. В основном маслосъемность пигментов зависит от удельного веса и от способности смачиваться маслом. Но маслосъемность одного и того же пигмента не бывает строго определенной — она может колебаться в небольших пределах в зависимости от метода производства пигмента, от его дисперсности\*, от влажности, от количества введенного в связующее воска.

Тяжелые пигменты, как правило, маломаслосъемки, легкие требуют большего количества масла. Влажность пигмента понижает маслосъемность; высокая дисперсность пигмента и воск в связующем увеличивают маслосъемность.

Одни масляные краски хорошо кроют, другие в тонком слое прозрачны. Кроющая и лессировочная способности масляных красок зависят как от самих пигментов, так и от их маслосъемности. Лессировками называются прозрачные тонкие слои красок, нанесенные на ранее наложенные и уже хорошо просохшие краски с целью наибольшего выявления или погашения цвета и тона. Это достигается тем, что нижележащая кроющая краска отражает лучи, которые смешиваются с окрашенными лучами нанесенной сверху прозрачной краски. Лессировки занимали большое место в технике старых мастеров.

К кроющим краскам относятся: свинцовые и цинковые белила, киноварь, кадмии, окись хрома, охры и другие, к лессировочным: краплак, изумрудная зеленая, золотисто-желтая ЖХ, ультрамарин и другие.

Паста масляных красок должна быть такой консистенции, чтобы художнику удобно было работать. Под пастозностью подразумевается однородность и нормальная густота масляной краски, без излишней вязкости, текучести или отрывистости. Получение красок нормальной пастозности облегчает тонкий помол, отсеивание пигментов и повышение их смачиваемости путем введения в масло воска и стеарата алюминия. Смолы тоже способствуют смачиванию пигментов, но придают краскам некоторую вязкость.

При избытке в красках масла, а также при недостаточно тонком перетире красок наблюдается отслаивание масла в тубах. Если в качестве связующего было взято масло с повышенной кислотностью или в пигментах остались не полностью отмытые соли, может произойти загустевание красок в тубах, сопровождаемое в некоторых случаях по-

\* Дисперсность — от латинского *dispersus* (рассеянный, рассыпанный). В краске это степень тонкости порошка.



темнением этих красок. Выпускавшиеся в свое время ленинградским заводом некоторые художественные масляные краски имели различные дефекты. Например, свинцовые белила, изумрудная зеленая тянулись; волконскоит был жидок и разные его партии то жиже, то гуще; охры тоже были жидки, а темная охра, некоторые марсы, сиены, умбры загустевали и иногда с трудом выдавливались из тюбиков. За последнее время многие из указанных дефектов заводом устранены, и систематическая научно-исследовательская работа по улучшению пастоности красок на заводе продолжается.

**Пожухание** масляных красок проявляется в том, что они становятся матовыми, мутнеют, понижают тон. Все это происходит больше всего от чрезмерной потери краской масла. Пожуханию красок способствуют: слишком сильное впитывание масляного связующего грунтом; наложение красок на еще не просохший нижележащий красочный слой; избыток в связующем воска и растворителя; плохо смачивающиеся маслом и медленно сохнущие пигменты. Для предупреждения пожухания красок следует писать на хороших грунтах, не пропускающих масло насквозь, наносить краски на достаточно просохший ранее положенный красочный слой, вводить в краски лак. Для восстановления пожухших мест их можно покрывать лаком для ретуши или уплотненным маслом.

**Растрескивание** — кракелюр масляных красок зависит от прочности и эластичности образующейся пленки, способности ее выдерживать сжатие масла при высыхании, которое может достигать 25% первоначального объема масла. Меньше всего уменьшается в объеме льняное масло, больше всего — маковое. При очень быстром высыхании и сжатии краски, особенно под действием сиккатива, могут появиться морщины и трещины. Медленное высыхание краски также может вызвать появление трещин. Высыхание начинается сверху, снизу же краска высыхает позже, а это нарушает равномерность поверхностного натяжения краски. Растрескиванию красок способствуют: не выдержанное должное время грунты, особенно полумасляный и масляный; грунты, плохо просушенные, влажные; грунты переклеенные или, наоборот, содержащие недостаточное количество клея; непросохшие нижние слои красок, на которые нанесены последующие слои; сильно разбавленные маслом подмалевок и нижележащие красочные слои; преждевременное покрытие картины лаком. Нельзя еще раз не упомянуть, что растрескиванию и разрушению живописных произведений способствуют небрежная упаковка и транспортировка картин, хранение их в помещениях, в которых температура и влажность воздуха непостоянны.

**Сседание** красок может произойти, если они наложены толстыми с избытком масла мазками или если разбавленные маслом краски нанесены на недостаточно просохшие нижние красочные слои.



Поведение масляных красок в смесях. В литературе имеются высказывания многих авторов по поводу непрочных смесей красок. Если суммировать все эти высказывания, то может создаться впечатление, что чуть ли не большинство красок нельзя смешивать друг с другом из-за того, что смеси эти в какой-то мере непрочны и изменяют цвет. Это настораживает художников, у них возникает законный вопрос, сохраняются ли прочность и первоначальные цвета и тона красок их произведений.

Центральная лаборатория завода художественных красок в Ленинграде провела многолетние испытания смесей масляных красок. Краски в смесях ставились на крышу под действие прямых солнечных лучей. На основании результатов этих испытаний, предоставленных заводом, можно прийти к некоторым выводам.

На цвет смесей с некоторыми красками действуют свинцовые белила, причем в одних случаях происходит некоторое высветление, например с фиолетовым краплагом, темным фиолетовым кобальтом, коричневыми марсами — светлым и прозрачным темным, темной охрой, умброй натуральной, жженой костью, в других случаях — потемнение, например с красным краплагом, золотисто-желтой ЖХ, кобальтами синим и фиолетовым светлым, ультрамарином.

Смесь цинковых белил с фиолетовым краплагом несколько высветлилась.

Смесь краплага с изумрудной зеленой тоже высветлилась.

Кадмии всех цветов дали высветление смесей с фиолетовым краплагом и порховским вандиком. Считается, что смеси кадмиев с охрами и некоторыми другими железными красками изменяют свой цвет, однако испытания смесей лабораторией ленинградского завода этого не подтвердили. Поведение смесей этих красок следует еще раз проверить.

Золотисто-желтая ЖХ в смесях с некоторыми красками способствует их растрескиванию и изменению тона, например с синим кобальтом, ультрамарином, марганцовой голубой, умбрами, жженой костью.

Смеси ультрамарина с золотисто-желтой, волконскоитом, синим кобальтом, натуральной умброй дали трещины и изменение тона.

Умбра натуральная растрескалась и изменила тон смесей с фиолетовым краплагом, золотисто-желтой и ультрамарином.

Смеси остальных красок, выпускаемых ленинградским заводом, можно считать не в одинаковой, конечно, степени прочными.

Очень полезно самим художникам проводить испытание смесей красок под действием солнечных лучей, убедиться и твердо знать, какие смеси красок непрочны и изменяют цвет (а их не так много), и такие смеси не составлять.

Основные приемы работы масляными красками. Масляные краски легко смешиваются, хорошо ложатся корпусными



и тонкими слоями, медленно сохнут и после высыхания не изменяют тона. Такие качества масляных красок способствуют желанию художника пользоваться ими в работе, как ему захочется, без особых правил и приемов. Однако масляная живопись, как и всякая другая, требует определенной системы и последовательности в работе, несоблюдение которых неизбежно повлечет изменение цвета красок, уменьшение прочности живописных произведений и даже может привести к их полному физическому разрушению.

Лучшие приемы масляной живописи были разработаны и применялись с эпохи Возрождения, чем и объясняется отличная сохранность картин художников того времени. С XVIII века традиции старых мастеров, строгие требования к качеству материалов и соблюдение в работе лучших приемов постепенно забываются, вследствие чего начинается упадок техники масляной живописи.

Для того чтобы картины были прочными и долговечными, художники должны в процессе работы придерживаться элементарных правил и технических приемов. Это, конечно, не значит, что все художники должны писать одинаковыми приемами в ущерб их манере и индивидуальности. Каждый художник, преподаватель живописи, профессор применяет в своей работе и передает своим ученикам выработанные и проверенные им, наиболее подходящие для его творческой манеры технические приемы и правила. Но некоторые элементарные правила и система в работе над картиной должны строго соблюдаться, иначе картины будут преждевременно стареть и разрушаться, что, к сожалению, происходит со многими произведениями советских живописцев.

Масляными красками обычно пишут двумя способами: однослойно и многослойно. Однослойно пишут по сырому в один прием — «а ля прима» или в один-два приема, но это только пока краски еще не высохли, пока они сырые. Многослойно пишут в несколько сеансов, прописывая несколько раз.

При работе «а ля прима» живопись выполняется в один слой: в случае работы в два и даже три приема краски, нанесенные на невысохшие слои, смешиваются с ними и образуют один общий красочный слой. При таком методе живопись получается очень прочной, так как краски просыхают нормально и равномерно, что препятствует образованию трещин, пожуханию и сохраняет свежесть колорита. Можно начинать писать сразу красками или сначала наносить легкий контур, или делать рисунок на бумаге и переводить его на грунт. Если картина не закончена в один сеанс, то следует применять меры к задержанию высыхания красок, для чего картину ставят в холодное и темное место и прикрывают ее от воздуха. Начинать работу можно с нанесения тонких слоев разведенных растворителем красок или сразу с наложения более корпусных красок. Способ письма в два приема, близкий к «а ля





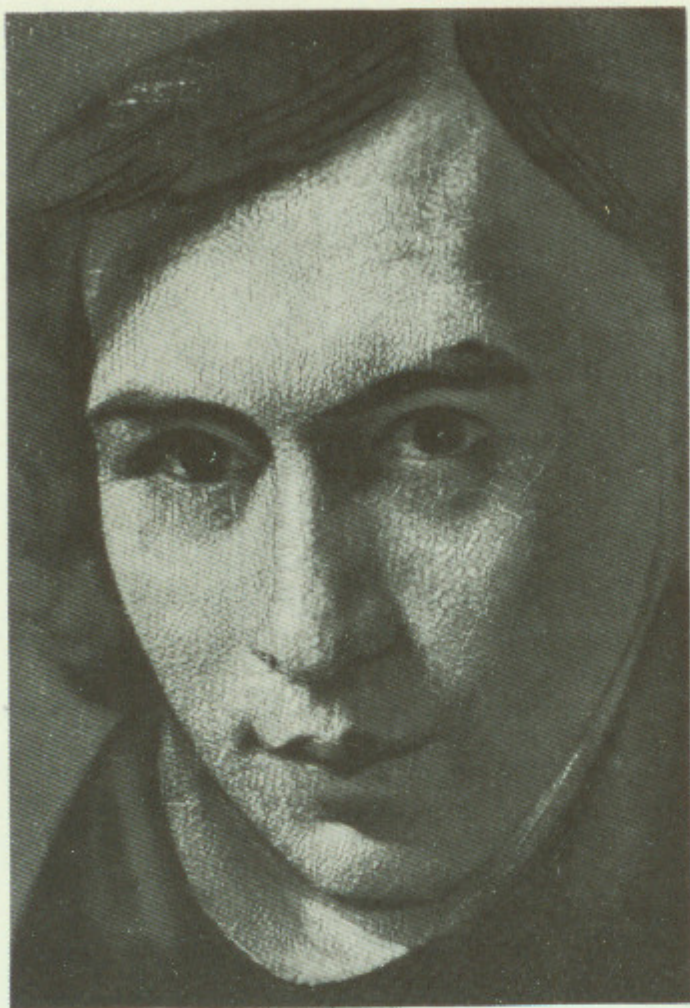
*Рис. 32. Растрескивание и загрязнение живописи вследствие проникновения асфальта из нижних слоев масляных красок. Сморщивание и разрывы красочного слоя от многослойных прописок, содержащих избыток масла и недостаточного просохших в процессе работы*

*Фрагмент картины В. С. Сорокина «Нищая девочка-испанка»*

прима», заключается в том, что по корпусному просохшему подмалевку наносится одна полугустая прописка с лессировками.

При многослойной живописи начинают с подмалевка, выполняемого или масляными красками, или красками, разводимыми водой — акварелью, темперой. Нанесенный на холст рисунок фиксируется слабым раствором животного клея или обводится акварелью, темперой, жидко разведенными растворителем масляными красками. Подмалевок водяными красками делается на клеевых или эмульсионных грунтах, так как на полумасляные и масляные грунты эти краски не ложатся. Для живописных произведений больших размеров удобнее делать подмалевок темперой, которая не изменяет своего тона от покрытия лаком, в отличие от акварели. Разбавленные темперные краски наносятся тонким слоем. Законченный подмалевок покрывается слабым раствором животного клея и лаком даммарным или мастичным, разведенными скипидаром. Водяные краски быстро высыхают, что позволяет, не теряя времени, приступить к дальнейшей работе масляными красками.





*Рис. 33. Сседание излишне насыщенного маслом красочного слоя.  
К. П. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. Фрагмент*

Подмалевок делается масляными красками, желательно быстро сохнущими, разжиженными растворителями, но не маслом. Нанесенные очень тонким слоем масляные краски не требуют длительного времени для высыхания и не будут долго задерживать следующую прописку. Подмалевок можно наносить и более корпусно, что, с одной стороны, создает удобство при смешивании красок и получении нужных тонов, но, с другой стороны, требует значительного времени для высыхания. Чем законченнее подмалевок, тем легче работать дальше.

Следующую прописку можно начинать лишь после просушки подмалевка. Время просушки зависит от толщины красочного слоя, от того, какими красками и на каком грунте сделан подмалевок, а также от внешних условий, ускоряющих или замедляющих высыхание. Дальней-





*Рис. 34. Ветвистый кракелюр в результате нанесения последних прописок по недостаточно просохшему нижнему красочному слою. Фрагмент картины И. Н. Крамского «Портрет неизвестной в белом»*

шая работа может вестись путем наложения очень тонких слоев красок или все более корпусными мазками. Каждую следующую прописку необходимо вести только по хорошо просохшему нижележащему красочному слою.

Если красочный слой сильно затвердел, то с целью более прочного сцепления с ним вновь наносимых красок его следует сделать более восприимчивым, для чего рекомендуется осторожно протереть его смесью скипидара с винным спиртом или с ацетоном. От применения нашатырного спирта следует воздержаться: он действует разрушающим образом на масло красок, образуя аммиачные соли жирных кислот.

Некоторые художники протирают затвердевший красочный слой соком чеснока или лука, однако, по моему мнению, сок чеснока и лука



почти не размягчает затвердевший красочный слой, а оставляет лишь загустевшее клейкое вещество, как будто способствующее лучшему сцеплению наносимых сверху масляных красок, а на самом деле являющееся посторонней прослойкой между красочными слоями, поэтому применять чесночный или луковый сок, тем более злоупотреблять им, не следует. При пастозной живописи можно слегка соскоблить бритвой верхнюю корочку красок, одновременно выравнивая излишние неровности, бугорки и накопления в красочном слое.

Над разрешением вопроса о составе смесей органических растворителей, наилучшим образом воздействующих на красочные слои с целью подготовки их к более крепкой связи с наносимыми на них последующими прописками, работает сейчас Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская Министерства культуры РСФСР.

Прописки, выполняемые красками, жидко разбавленными маслом, да еще по недостаточно просохшим краскам, непременно вызовут сседание или растрескивание красочного слоя (рис. 33, 34, а также рис. 32).

Законченная картина покрывается покровным лаком с целью предохранения от пыли и грязи и лучшей защиты от внешних атмосферных воздействий, газов, влаги и т. п. Покрывать картину тонким слоем лака можно только после полного ее высыхания, то есть не ранее чем по прошествии одного года, в зависимости от условий, в которых картина находилась.

Для создания прочного живописного произведения следует руководствоваться следующими элементарными положениями масляной техники.

Необходимо проверять качество грунтов на прочность сцепления с холстом, на эластичность, на непрохождение масла на обратную сторону холста и на равномерность покрытия, а также обращать внимание на дату выпуска покупных грунтованных холстов и дополнительно выдерживать полумасляные и эмульсионные холсты в развернутом виде в светлом и сухом помещении. На чисто масляных грунтах писать не следует.

Большую прочность и свежесть колорита сохраняют произведения, написанные «а ля прима» в течение одного-трех дней, но многослойная живопись, требующая длительного времени, позволяет художнику более полно выявлять свои творческие возможности и замыслы.

Хорошие результаты в деле достижения прочности и долговечности живописи должна давать замена части масла в красках уплотненным, густым маслом, длительное время выдержанным на солнце, и лаком, для чего краски выдавливают из туб на впитывающую бумагу. В частично обезмасленные краски добавляют столько уплотненного масла





Рис. 35. Ф. П. Толстой. Виноград. Гуашь

и лака, сколько надо для получения первоначальной нормальной их консистенции.

Для разжижения красок не следует злоупотреблять маслом. Лучше разбавлять их растворителем и лаком.

Нельзя наносить краски на недостаточно просохшие нижележащие слои.

В процессе работы при исправлениях не надо допускать слишком больших наслоений красок. Лучше их удалять мастихином и продолжать писать по очищенному месту. Одним из примеров хорошо сохранившегося произведения масляной живописи служит картина К. П. Брюллова «Всадница», написанная в 1832 году.

Акварель стала широко применяться с XVII века как самостоятельный вид живописи. Акварельные краски изготавливаются на клеевых растворах с введением в них: меда или глицерина, сахара, бычьей желчи, антисептиков. Живопись акварелью отличается прозрачностью, поэтому краски, жидко разведенные водой, наносятся на бумагу очень тонкими слоями (см. I, II, III, V). Белая бумага, просвечивающая сквозь краски, обычно заменяет собой белую краску; если акварель смешивать с белилами, она теряет характерную для нее прозрачность.



Акварель должна легко смываться, так как неверно взятую краску нельзя исправить наложением на нее краски другого тона; ошибочно нанесенная на бумагу краска при исправлении начисто смывается. В этом заключается трудность техники живописи акварелью. Акварельные краски должны хорошо размываться и легко браться кистью, ложиться на бумагу свободно и ровно, не оставляя сгустков, скоплений и полос. Акварельные краски выпускаются: твердые — в плитках, мягкие — кюветках, жидкие — тюбиках.

*Гуашь* — краска, разводимая водой. Выпускается гуашь двух видов: художественная и плакатная. Первая предназначается чаще всего для станковой живописи, вторая — для оформительских работ, плакатов, прикладной живописи и т. п. Очень широко пользовались гуашью художники XVIII века.

Живопись гуашью характерна непрозрачностью и матовой бархатистостью красок (рис. 35). В гуашевых красках применяются предпочтительно кроющие пигменты и вводятся наполнители белого цвета, например цинковые белила, каолин, бланфикс, причем наполнителя берется тем больше, чем пигмент прозрачнее, с учетом, конечно, красящей силы последнего.

В художественной гуаши применяются те же пигменты, что и в масляных красках. В плакатной гуаши, наравне с прочными минеральными пигментами, употребляются и менее прочные, а также многие краски-лаки.

В качестве связующего вещества художественной гуаши чаще всего употребляется вишневый клей, реже гуммиарабик или другие камеди. В связующее добавляются смягчающие и консервирующие вещества. Плакатную гуашь изготавливают на более дешевом клее — желтом (палевом) декстрине, уступающем по прочности гуммиарабику и вишневому клею.

В отличие от акварели, в связующее вещество гуаши кладут значительно меньшее количество клея, во избежание уменьшения бархатистости, но достаточное для того, чтобы гуашь крепко держалась на основе, на которую нанесена, не пачкала и не осыпалась.

Гуашь должна удовлетворять следующим требованиям: легко браться кистью и ложиться на бумагу ровным слоем, не оставлять сгустков, полос и пятен;

нанесенная корпусными или тонкими, не разведенными водой, слоями, полностью закрывать высохшие нижележащие красочные слои;

после высыхания не пачкаться и не стираться от трения, не растрескиваться, не осыпаться при сгибе бумаги;

во время хранения во флаконах не загустевать и не засыхать в течение долгого времени; гуашевые краски некоторых цветов могут немало выделять свое связующее, всплывающее на поверхность красок.





Рис. 36. В. А. Серов. Петр I. 1907. Темпера

Работая гуашью, краски можно смешивать, наносить их корпусными или тонкими слоями, однако следует иметь в виду, что толстые мазки гуаши склонны к растрескиванию.

Некоторые трудности живописи гуашью возникают, когда необходимо нанести краску ровно, без полос и пятен на поверхности больших размеров.

Исправления можно делать посредством наложения новой краски поверх неверно взятой краски, так как верхний красочный слой гуаши способен полностью, без просвечивания закрывать высохший нижний слой.

В настоящее время сравнительно немногие художники пользуются гуашью в своих творческих работах, но гуашь имеет очень большое применение в прикладном искусстве, при создании плакатов и других про-



изведений, не требующих особой долговечности и длительной сохранности.

*Темпера* представляет собой живопись, исполненную красками, связующим веществом которых служат разных составов эмульсии (рис. 36).

Темпера является одним из древнейших способов живописи. Она, как и клеевая живопись, имела наиболее широкое применение в средние века. В старину пользовались темперой, стертой преимущественно на яичном желтке. Для придания яичной темпере большей эластичности, предотвращения ее возможного растрескивания и улучшения консистенции добавлялись в нее различные вещества, например: сок фигового дерева и вино в Италии; пиво, содержащее в себе растительную клейковину, и спирт в Германии; русские иконописцы прибегали в этих целях к хлебному квасу. Палехские живописцы, которые пишут и в настоящее время яичной темперой, добавляют в нее слабый раствор уксуса.

В XV веке, благодаря появлению и распространению усовершенствованной Ван-Эйком масляной живописи, темпера постепенно теряет свою популярность и вытесняется. Однако в России яичной темперой продолжали пользоваться в области иконописи.

В связи с упадком масляной техники темпера со второй половины XIX века снова начинает завоевывать все большее и большее число приверженцев.

Темперные краски относятся к группе красок, при пользовании которыми применяется, в качестве разбавителя, вода. Отличаются они тем, что по высыхании переходят в не растворимое в воде состояние и не могут быть ею смыты.

В зависимости от эмульгирующих веществ, входящих в состав эмульсий, темпера получает свое название, например: яичная, казеиново-масляная, гуммиарабиковая.

Яичная темпера содержит в качестве связующего вещества яйцо. Яичный желток представляет собой натуральную эмульсию и по высыхании дает прочные пленки, но высыхание происходит немного медленно, так как содержащееся в желтке яичное масло является маслом невысыхающим. Связующее вещество из цельных яиц дает пленки, высыхающие быстрее, но менее эластичные, так как яичный белок образует пленки сравнительно более хрупкие, подверженные растрескиванию.

Казеиново-масляная темпера, выпускаемая ленинградским заводом художественных красок, имеет эмульсионное связующее вещество, состоящее в основном из раствора казеина и льняного масла. В качестве смягчителей в эмульсию добавляются ализариновое масло, глицерин, а для предупреждения загнивания — антисептик.



Ленинградский завод выпускает также краски типа темперы на синтетических эмульсиях на основе поливинилацетата, разработанные лабораторией художественных красок ленинградского филиала Государственного научно-исследовательского проектного института. Краски эти, выпущенные пробными партиями, имели положительные отзывы художников.

Гуммиарабиковая темпера получила свое название по входящему в эмульсию гуммиарабику. В отличие от клеев животного происхождения, гуммиарабик не склонен к загниванию и может поэтому дольше сохраняться, однако он не обладает свойством необратимости, которым обладает казеин, — высохшие пленки его растворимы в воде. Темпера, в состав эмульсионного связующего которой входит гуммиарабик, у нас не выпускается.

По сравнению с масляными красками темпера меньше желтеет и темнеет с течением времени. Темперные краски очень быстро сохнут, они достаточно эластичны, но в красках некоторых цветов, нанесенных толстыми мазками, часто появляются трещины. Эти краски имеют прочную связь с грунтом и друг с другом.

Темперные краски должны обладать следующими качествами:

легко разводиться водой и не размываться водой после высыхания; при высыхании незначительно изменяться в тоне по сравнению со свежими красками в тубах;

не растрескиваться по высыхании даже в толстых слоях, к чему большую склонность имеют краплаки и изумрудная зеленая;

не расслаиваться, не загнивать и не загустевать в тубах.

Темперой пользуются в станковой и монументальной живописи. Иногда темпера применяется при выполнении работ в соединении с масляными красками. В этом случае написанную темперными красками, но незавершенную картину заканчивают масляными красками, сплошными или частичными прописками. Если картина прописывалась масляными красками не по всей ее поверхности, а только местами, следует иметь в виду, что высохшие темперные краски не изменяют своего тона в течение гораздо более длительного времени по сравнению с масляными красками, которые темнеют скорее, отчего может произойти некоторое нарушение первоначальных цветовых отношений между различными местами картины.

Жидко разведенной темперой пользуются для нанесения подмалевков под масляную живопись.

Благодаря своему составу и свойствам темпера предоставляет художнику большую свободу в работе, не стесняет его соблюдением особых приемов. Некоторая трудность в работе темперой заключается в том, что краски скоро загустевают, становятся малоподвижными и быстро высыхают, особенно в тонких слоях, а также в том, что, как мы





Рис. 37. Кассат. Мать с ребенком. Пастель



уже говорили ранее, при высыхании темпера несколько изменяет свой тон.

Пишут темперой корпусно, без разбавления водой, и тонко красками, разведенными водой. Написанные темперой картины имеют матовую поверхность, после покрытия лаком они приобретают вид масляной живописи.

*Пастель* представляет собой вид цветных карандашей. Она является самостоятельной разновидностью живописи, особенность которой заключается в ее непрозрачности и только ей одной присущей особой бархатистости (рис. 37). Пастель не имеет связующего вещества, способного после высыхания образовывать скрепляющие частицы пигмента пленки.

Пастель — это спрессованные в виде палочек порошки пигментов. Для разбела тонов каждого пигмента вводятся белые наполнители, например мел, бланфикс, каолин, тальк. В некоторые немногие пигменты, плохо спрессовывающиеся и формующиеся, не дающие палочек достаточной прочности, добавляется в самых малых количествах клей — чаще всего трагант.

Палочки пастели должны быть настолько прочными, чтобы они при некотором нажиме в работе не ломались и не крошились и в то же время пастель должна легко ложиться на бумагу, не скользить и не царапать и очень легко растушевываться. Основным условием получения пастели высокого качества является высокая дисперсность пигментов и безукоризненная перетертость.

Особая бархатистость пастели объясняется тем, что при нанесении пастели на шероховатую бумагу или специальный грунт частицы ее находятся в свободном состоянии и удерживаются лишь механически, не будучи склеены. Свет от каждой частицы пигмента отражается и рассеивается в разные стороны, что и придает вид бархатистости. Применение фиксатива, заполняющего промежутки между частицами и склеивающего их, уменьшает эту бархатистость и несколько понижает общий тон. Живопись пастелью дает большую свободу в работе, так как она не жухнет и не нуждается в просушке. Крупным недостатком пастели является очень слабое ее механическое сцепление с основой — с грунтом.

*Энкаустика* — восковая живопись, является одним из древнейших видов живописи. Энкаустикой писали задолго до нашей эры греки. Исполненные энкаустикой фаюмские портреты, найденные при раскопках гробниц в Египте, имеют тысячелетнюю давность. Многие из них отлично сохранились, мало повреждены и не утратили яркости красок (рис. 38).

Основной частью связующего вещества этих красок является воск с добавлением смолы и масла, которые сплавляются и в которые вво-



дятся пигменты. Энкаустическими красками можно писать на разных основах: холсте, мраморе, цементе, шифере, дереве. Краски не изменяют цвета и сохраняют сочность колорита. Мазки красок остаются рельефными. Можно писать пастозно и лессировками.

В энкаустической живописи применяются и горячие краски по разогретой основе и холодные краски. При живописи горячим способом приготовленные краски нагреваются в баночках или на специальных электрических палитрах. Чтобы получить более жидкие краски для лессировок, прибавляют скипидар. Работа горячими красками производится кистями и металлическими нагревающимися электроинструментами — каутериями, представляющими собой разной формы круглые, плоские и загнутые палочки и лопатки. При холодном способе работы краски разжижают скипидаром при небольшом нагревании и пишут кистью тонкими слоями, так как корпусные слои могут при этом способе во время высыхания растрескаться.

Нанесенные на основу горячим или холодным способом краски осторожно, быстро и равномерно оплавливают — «вжигают» каким-либо электрическим нагревательным прибором, газовой горелкой или паяльной лампой. Законченные произведения можно отполировать бритвой для устранения бугорков и неровностей. Энкаустическую живопись покрывают так называемым «ганозисом», состоящим из растворенного в масле воска, и досуха протирают мягкой тряпкой.

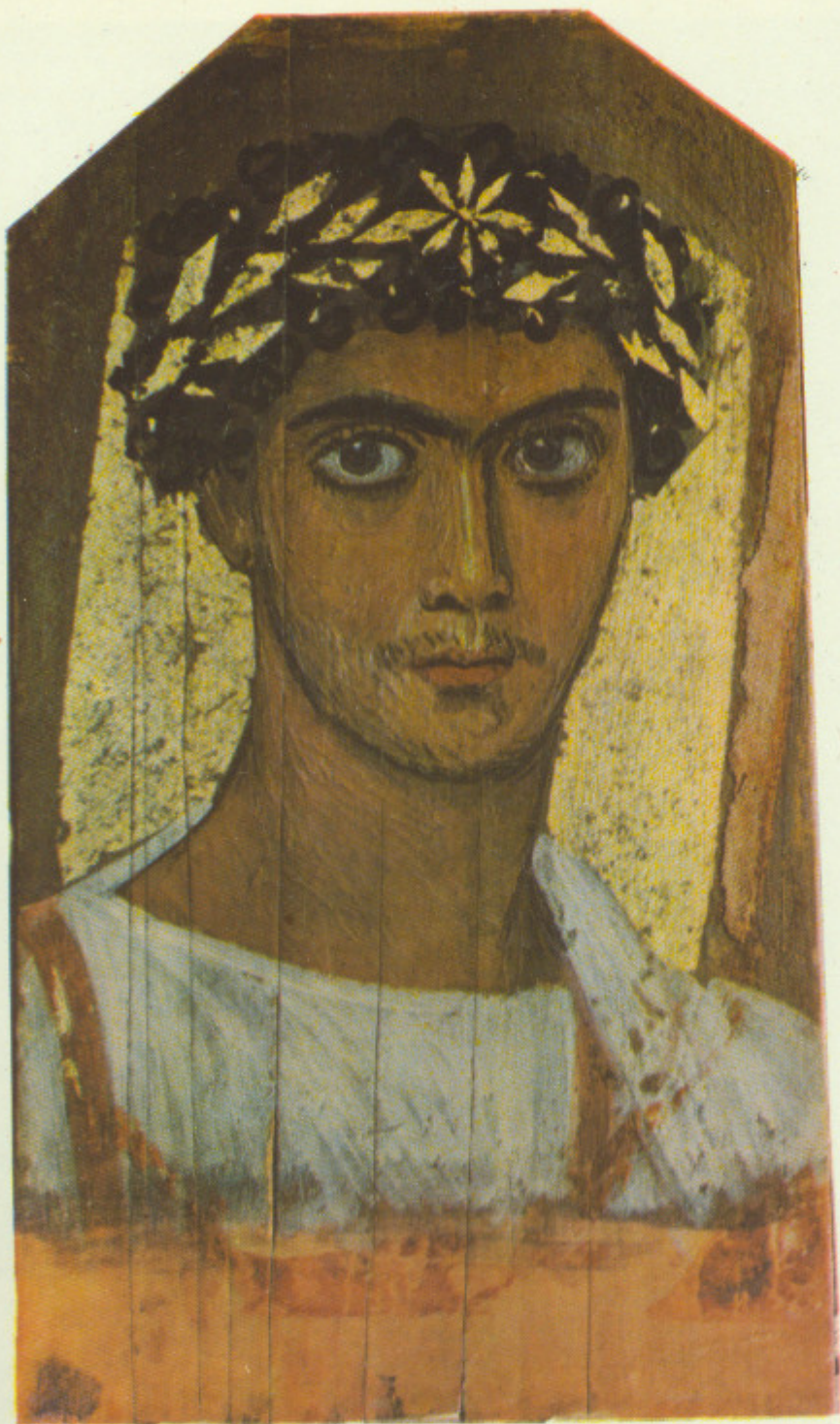
Техника живописи энкаустикой более трудоемка по сравнению с другими техниками, например масляной, но энкаустика гораздо прочнее и долговечнее и имеет особую специфику и привлекательность.

*Фреска* представляет собой один из видов стеной монументальной живописи, где краски наносятся на штукатурку (рис. 39). Штукатурка, предназначенная под фресковую живопись, состоит из гашеной извести и промытого песка, который придает пористость штукатурке, препятствует образованию в ней трещин при высыхании и увеличивает прочность.

Известь по химическому составу представляет собой безводную окись кальция —  $\text{CaO}$ . Добывается она посредством обжига известняка в печах. С водой она гасится и переходит в гашеную известь, водную окись кальция —  $\text{Ca}(\text{OH})_2$ .

Штукатурка для фресковой росписи готовится из тщательно вымытой и выдержанной в течение длительного времени извести; такая известь способна образовывать поверхность, прочно связывающую и закрепляющую пигменты. Штукатурка должна иметь очень ровную и однородную поверхность, сильное сцепление с основой, на которую она нанесена, не растрескиваться и не содержать в себе неотмытых солей, способных в дальнейшем выступить на поверхность в виде белого налета.





*Рис. 38. Портрет из Фаяома. II век н. э. Энкаустика*



С целью более плотного сцепления штукатурки со стеной последнюю надо сделать более шероховатой, выщербить ее и углубить пазы между кирпичами. Штукатурка наносится на предварительно высушенную, затем смоченную водой стену. Последующие слои штукатурки также наносятся на смоченные нижележащие слои. Нижний слой штукатурки принято делать из извести с крупным песком, в который можно добавлять толченый кирпич, нарубленную солому или асбестовые волокна. Наносят его толстым слоем без зачистки и с целью уплотнения обрабатывают небольшими трамбовками. Для придания большей шероховатости на нижележащие слои штукатурки наносят заостренным инструментом в разных направлениях полосы.

Следующие слои штукатурки накладывают все более тонкими, а последний — совсем тонким и, при работе «по сырому», лишь на ту часть стены, которую можно успеть записать в течение нескольких часов, до ее высыхания. Последний слой должен быть хорошо разровнен и заглажен, но оставаться немного шероховатым. Для последнего слоя штукатурки применяют тонкую известь, мелкий песок, мелкую мраморную крошку, пемзу.

Работа «по сырому» ведется следующим образом. На картоне или бумаге делается эскиз в красках в натуральную величину, рисунок эскиза переносится на кальку, которая разрезается на части с таким расчетом, чтобы можно было окончить работу до момента высыхания наложенной части штукатурки. С кальки рисунок переносится на штукатурку путем продавливания контуров иглой или другим острым предметом. Затем сразу приступают к работе разведенными водой пигментами. Не следует пользоваться очень густыми красками, так как они не в состоянии достаточно прочно закрепиться на штукатурке и могут впоследствии осыпаться.

Во фресковой живописи, работая кистями, не следует ими сильно нажимать, чтобы не затронуть штукатурку и не разбелить ею краски, что обнаруживается после их высыхания. Разведенными красками легко писать лессировками; для достижения нужной цветовой силы краски накладываются в несколько тонких слоев. В случае, если не записана вся подготовленная поверхность, то оставшийся верхний слой штукатурки снимается.

Во фресковой живописи можно применять только такие пигменты, на которые не действует известь: например кадмии, стронциановую желтую, изумрудную зеленую, окись хрома, кобальты, ультрамарин и все железные пигменты натуральные и искусственно приготовленные. Ни в коем случае нельзя применять пигменты, не переносящие щелочной среды.

При письме «по сухому» всю поверхность стены, предназначенную под роспись, покрывают штукатуркой также в несколько слоев. Хоро-





Рис. 39. Ангел. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец XII — начало XIII века



шо просохшую штукатурку пемзуют с целью удаления образующейся корочки углекислого кальция, препятствующей крепкому сцеплению красок, а также для выравнивания поверхности и придания ей пористости. После нанесения рисунка штукатурку обильно смачивают водой и выдерживают около суток, затем вторично смачивают перед самой работой. При работе «по сухому» рекомендуется примешивать к воде с пигментами, особенно ультрамарином, известь, отчего приобретает некоторая белесоватость, но зато увеличивается прочность сцепления красок со штукатуркой.

Заканчивая эту статью, напоминаем, что она дает лишь очень краткие сведения по технике живописи и технологии живописных материалов, применяемых художниками. Желающие получить более обширные знания в этой области могут ознакомиться с литературой, указанной в прилагаемом списке.

#### Список рекомендуемой литературы

- Э. Бергер. История развития техники масляной живописи. Изд. Академии художеств СССР, М., 1961.
- В. Н. Гусев. Акварельные краски, М., 1947.
- Д. И. Киплик. Техника живописи (6 изд.), М. — Л., 1950.
- Ф. Ф. Петрушевский. Краски и живопись, 2 изд., СПб., 1901.
- Ф. И. Рерберг. Художник о красках, М. — Л., 1932.
- Б. Сланский. Техника живописи. Живописные материалы. Изд. Академии художеств СССР, М., 1962.
- В. В. Тютюнник. Материалы и техника живописи. Изд. Академии художеств СССР, М., 1962.
- В. В. Тютюнник. Грунтованный холст для масляной живописи, М., 1949.
- Техника живописи. Практические советы. Изд. Академии художеств СССР, М., 1960.





# СКУЛЬПТУРА

## О КОМПОЗИЦИИ В СКУЛЬПТУРЕ

**Г**оворить о композиции в скульптуре значит говорить о скульптуре в целом. Ведь композиция — это единство формы и содержания, которого должен добиться ваятель, если он ставит своей целью создать произведение искусства. И чем большего единства содержания и формы достигнет мастер, тем художественнее, образнее будет его создание.

Еще вернее сказать, что творческие поиски скульптора как раз и заключаются в том, чтобы воплотить идейный замысел в наиболее совершенную, наиболее соответствующую этому замыслу форму. Композиция — это и есть образное художественное сочинение, основанное на глубоком изучении действительности.

Об этих проблемах мне и хочется побеседовать с начинающими скульпторами. Заранее оговариваюсь — это не учебная статья, в которой все разложено по соответствующим «полочкам». Это разговор с начинающими о самых сокровенных и волнующих нас творческих вопросах.

Первое и основное, что нужно запомнить на всю жизнь: без яркой мысли нет подлинного творчества. Основа основ — замысел, мучитель-



ные порой раздумья, которые овладевают художником, работающим над раскрытием идеи своего произведения в определенном зрительно-композиционном образе. И потому обречены на бесплодие потуги формалистов, рассматривающих задачи композиции только в построении каких-то абстрактных линий, объемов, массы. Без страстной, глубокой мысли, которую скульптор должен выразить через эти линии, объемы, массы, — произведения мертвы. А потому отрыв композиции от содержания может только разрушить художественный образ.

Наивно заблуждаются и те молодые (да и не только молодые!) мастера, которые думают, что замысел произведения это просто его тема. Сколько мы видим скульптур с названиями: «шахтер», «строитель», «металлург». В одном случае лучше или хуже вылепленная фигура держит отбойный молоток, в другом у нее в руках нивелир, в третьем — еще какое-либо орудие труда. Но, даже если эти фигуры вылеплены грамотно, — они, в лучшем случае, могут оказаться иллюстрациями для школьной хрестоматии, а в худшем — мертвыми, невыразительными муляжами.

В чем же дело? Их создатель пошел по ложному пути. Он забыл, что в основе скульптуры лежит высокая мысль. Показать советского шахтера — это значит прежде всего выразить его новое отношение к труду, рождающее энтузиазм. Через человека, через выражение лица, внешний облик, позу, жест, одежду надо показать характерные черты нового труда — свободного, одухотворенного. Иначе из-под вашего резца родится просто изображение человека, держащего отбойный молоток. А кому нужно такое изображение? Какое отношение к искусству оно имеет?

Недаром В. В. Верещагин в статье «О реализме» говорил: «...утверждаю, что в тех случаях, когда существует лишь простое воспроизведение факта или события без всякой идеи, без всякого обобщения, может быть, и найдутся некоторые черты реалистического выполнения, но реализма здесь не будет и тени»\*.

Значит, скульптор не может приступать к работе, прежде чем не продумал, при помощи каких изобразительных средств он выразит эти черты нового человека. Здесь-то и начинается подлинное творчество с его неизбежными исканиями и, порой, сомнениями. Заранее нужно сказать, что эти поиски должны быть самым тесным образом связаны с жизнью. Только пристальное изучение действительности способно оплодотворить напряженную мысль художника. Только жизнь подскажет ему правильное образное решение.

Приступая к композиции, художник должен предварительно глубо-

\* В. В. Верещагин. О реализме. «Мастера искусства об искусстве», т. IV. М., Изогиз, 1937, стр. 303.



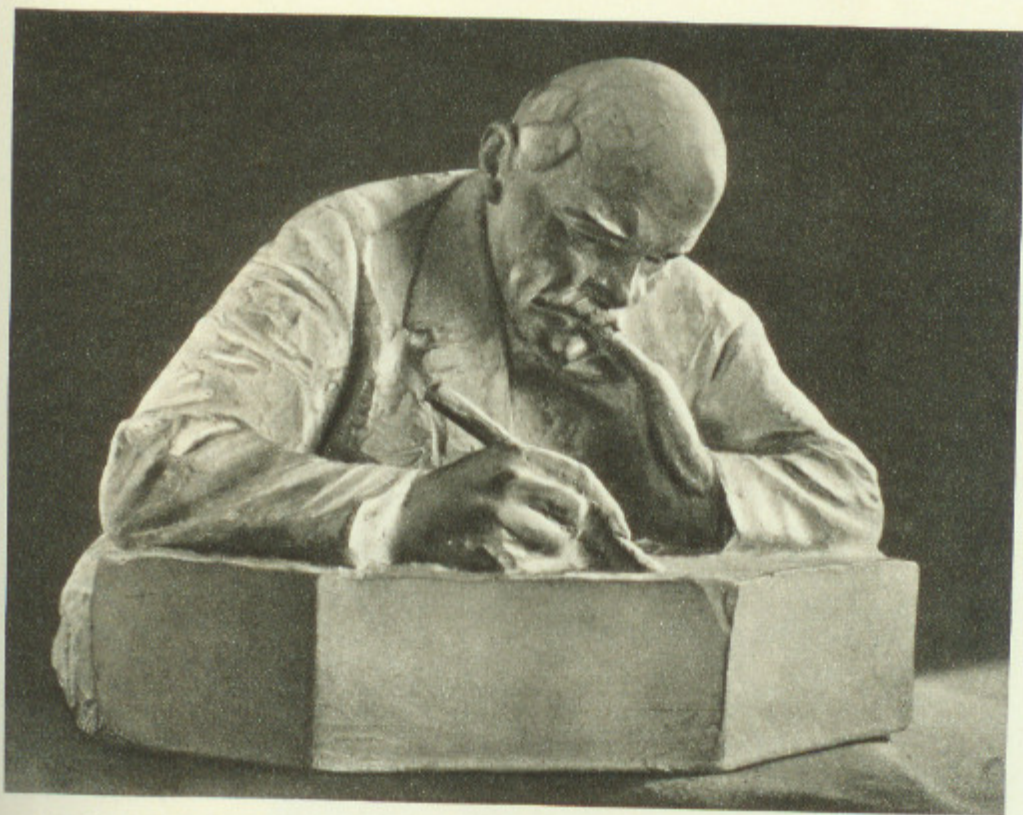


Рис. 40. Н. А. Андреев. Ленин пишущий. 1920. Гипс тонированный

ко продумать, что он хочет сказать зрителю своим произведением, какие эмоции у него вызвать.

Выражая то или другое состояние человека, художник должен сам глубоко прочувствовать это состояние. Одаренность художника, его художественное чутье позволят ему найти самое главное в изображаемом человеке, то, что необходимо наиболее ярко выразить. И это художник сделает прежде всего в портрете. Через него в основном зритель читает содержание произведения. Портрет — это основное, главное в композиции, если только произведение не носит чисто декоративного характера.

Недаром говорят, что лицо — зеркало души. Все человеческие переживания, чувства сразу отражаются в нем. Вот почему изучение неповторимого человеческого лица помогает художнику раскрыть духовный мир его героя. И если лицо — зеркало души, то портрет — основа любой скульптурной композиции.

Хочется несколько подробнее остановиться на этой теме и привести ряд примеров.



Всем известна огромная работа Н. А. Андреева над образом В. И. Ленина. Он работал с натуры. Но многое сделано им на основании внимательного изучения, по впечатлению. «В. И. Ленин пишущий» (рис. 40) — это пример портрета жанрового характера. В этом произведении образ всеми нами любимого человека передан необычайно просто, жизненно, что и является характерной особенностью именно жанровой скульптуры.

В другой своей работе — «Ленин — вождь» Н. А. Андреев ставит перед собой совершенно иные задачи. Это портрет монументальный, героический и решен совершенно иными пластическими средствами. Если в первом портрете художник стремится прежде всего подчеркнуть ленинскую гуманность, показать Ленина как простого человека, близкого каждому, то во второй работе он ставит еще перед собой задачу показать Ленина как вождя, как человека, чувствующего себя с массами и ведущего эти массы за собой. Здесь уже само решение более энергичное во всем — и в пластике рук, и в волевом движении головы, в целеустремленности взгляда и даже в решении портретных черт, более подчеркнутых и напряженных. Скульптор убедительно показывает, что пластическое решение художником одного и того же лица может быть совершенно различным в зависимости от той или другой задачи, которую он перед собой поставил.

Возьмем портрет Ф. М. Достоевского скульптора С. Т. Коненкова (рис. 41). Когда смотришь на работы этого большого мастера, то нельзя не заметить, что у него есть одна характерная и покоряющая черта — необычайное проникновение в существо человека; от этого «существа» он идет к построению всей вещи. В портрете Ф. М. Достоевского Коненков создает образ мыслителя, человека, обремененного большой изнуряющей думой, из которой он не видит, порой, выхода. Какое мучительное напряжение выражено во всех чертах лица. Оно контрастирует с высоким лбом, олицетворяющим страстные, но тогда не осуществимые мечты писателя о моральном преображении человека. Выхода нет, он пленник собственных мыслей, от которых никуда не уйти. Такой глубоко психологический и философский портрет пока еще очень редкое явление в скульптуре.

Если сравнить портреты работы С. Т. Коненкова, В. И. Мухиной (рис. 42), Н. А. Андреева — портреты станкового порядка с портретом А. М. Горького работы И. Д. Шадра (рис. 43), будет особенно ясно огромное своеобразие последнего. Он, конечно, выходит за рамки станкового произведения. Мы видим, что в решении образа Горького художник ставит перед собой иные задачи. Это портрет, который не дает зрителю возможности рассматривать его близко, в упор. Нет, это портрет монументального характера. Монументальность сквозит здесь во всем: и в необычайной напряженности, целеустремленности взгляда пи-



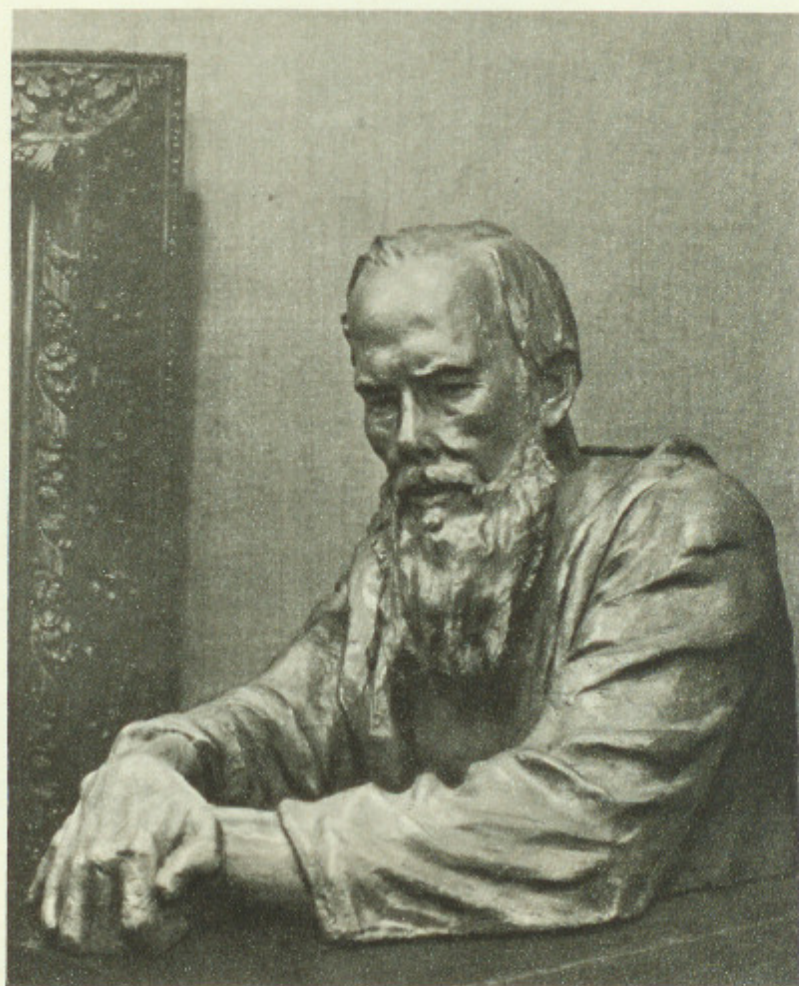
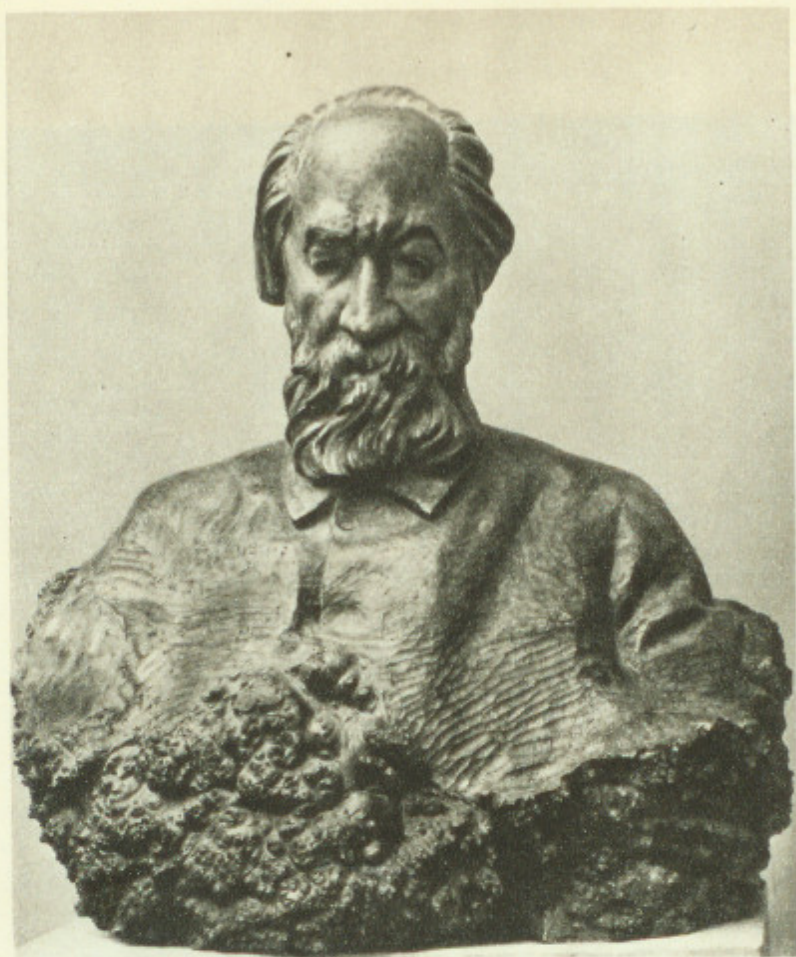


Рис. 41. С. Т. Коненков. Ф. М. Достоевский. 1933. Гипс тонированный

сателя, в остроте всех форм (решение бровей, усов, волос). Тут нет нарочитой экспрессии, нет искажения природы, а есть выражение динамики внутренних сил человека. Только большой талант помог скульптору раскрыть самое существо художественного образа, его святая святых.

В портрете В. В. Маяковского работы А. П. Кибальникова (рис. 45) мы видим типичные искания художника в создании монументального портрета, раскрывающего какие-то особые стороны человеческой души, портрета обобщенного. Скульптору удалось показать огромную напряженность мысли поэта-трибуна, его ярко выраженную целеустремленность. Художник отобразил самое сильное, самое значительное, характеризующее образ Маяковского как поэта революции.





*Рис. 42. В. И. Мухина. Портрет А. Н. Крылова. 1945. Дерево*

Мне нравится, что в памятнике Маяковскому очень ясно чувствуется то огромное значение, которое автор придавал работе над портретом. Мы уже говорили, что портрет в нашем искусстве — и в живописи, и в скульптуре, и в графике — является главенствующим в арсенале изобразительных средств, имеющихся в распоряжении художника. И не случайно, что Кибальников шел к раскрытию образа Маяковского в своем памятнике через раскрытие портрета.

Работая уже много лет над галереей образов людей самых разнообразных профессий, я стараюсь, исходя из конкретных черт человеческого лица, дать собирательные черты подлинного героя нашего времени. Раскрыть перед портретируемым его истинное внутреннее лицо — вот благородная задача мастера. Выявить самое тонкое, человеческое, передовое, что есть в характере этого человека. Иногда в жизни он еще не совсем такой. Но, увидев себя в другом свете, он начинает стремиться стать именно таким.





*Рис. 43. И. Д. Шадр. Портрет А. М. Горького. 1939. Бронза*

Эта способность искусства вызвать в человеке желание стать лучше — одно из самых ценных его качеств. Целеустремленность, вера в свои силы — особенная, замечательная черта советского человека. И это типичное, характерное мы и должны выявлять в портрете. Если бы мы, художники, заставляли зрителей почаще задумываться глядя на создаваемые нами портреты, испытывать при этом желание стать лучше, душевнее, чище — мы стали бы еще более верными помощниками партии.

Чтобы показать настоящее лицо человека, нужно глубоко понять весь облик портретируемого — его характер, привычки, устремления, индивидуальные психологические особенности. Никогда не передашь подлинное существо человека, если не изучишь его всесторонне в жизни. А настоящая жизнь человека — в труде. В нем раскрываются его творческие силы, весь его облик. И, в частности, его новое отношение к труду как к основе и радости жизни. Вот эту новую черту



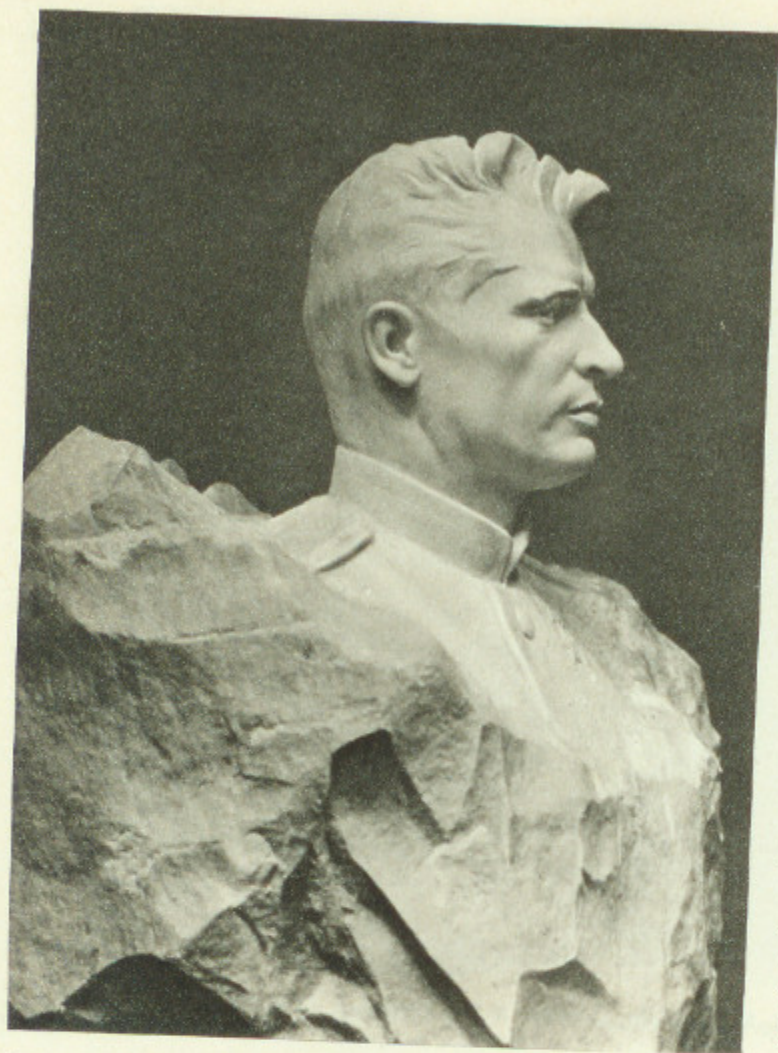


Рис. 44. Н. В. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза  
А. С. Смирнова. 1948. Мрамор

человека социалистического общества и должны запечатлеть советские художники.

Мы должны создать не только жанровый портрет. Нужно глубже отражать богатство душевных качеств нового человека, и особенно свойственные ему героические черты. Героический портрет, по существу, новая область скульптуры. Черты героики пронизывают всю жизнь советского человека — не только на войне, но и в условиях самого мирного труда. Подводник, ни секунды не размышляя о грозящей ему опасности, бросается на выручку тонущему водолазу, товарищ по цеху отдает свою кожу пострадавшему от ожогов и спасает ему жизнь. Я уже не говорю о великих, немеркнущих в веках подвигах первых освоителей космоса.

Как же нужно решать героический образ человека? Ведь в жизни герои —

необычайно простые люди. Как же обнаружить в них то героическое, что нужно отразить в портрете? В нашем человеке есть изумительная черта: чем он талантливее, значительнее, тем и скромнее. Чтобы понять сущность героизма, надо иметь представление о подвиге героя, а он сам о нем говорить никогда не будет. И для того чтобы подойти к раскрытию черт героизма в образе советского человека, надо раньше всего ясно понять, что представляет собой подвиг.

Мне вспоминается эпизод встречи Андрея Болконского с Багратионом из «Войны и мира» Л. Н. Толстого. Пробираясь из главной ставки Кутузова к штабу Багратиона, Болконский мысленно рисует себе его героический образ. И вдруг он увидел совершенно обыкновенного человека в будничной обстановке, и все его думы мгновенно раз-



рушились. Но вот Багратион принимает смелое решение — лично возглавить свой резерв и наступать на французов. И только в этот момент Андрей Болконский увидел совершенно преображенного человека. Образ Багратиона, который он рисовал мысленно, оказался подлинным образом.

Совершая подвиг, человек и внешне преображается под влиянием душевных сил, которые он мобилизует. Это пламенный патриотизм, любовь к людям, неукротимая воля к победе. Такие чувства характерны и для героя Отечественной войны 1812 года Багратиона и для советских воинов. Я встречался с многими из них, работая над портретами. Когда я спросил дважды Героя Советского Союза П. А. Покрышева:

— Как вы совершили подвиг?

— Какой подвиг? Я сделал только то, что сделал бы на моем месте любой мой товарищ. Так же, как и Смирнов, как другие...

Тогда я попросил:

— Петр Афанасьевич, расскажите, что вы знаете о дважды Герое Советского Союза Смирнове?

И тот же самый Покрышев проявляет другую характерную для советского человека черту. Только что молчаливый, замкнутый, он сразу преображается, начиная увлеченно рассказывать о подвиге друга. Рассказывая о героическом поступке Смирнова, Покрышев говорил, сам того не замечая, и о себе. Вот здесь начало раскрываться то героическое в человеке, что очень помогло мне в создании образа.

Недавно пришлось мне в Вологде познакомиться с бригадиром каменщиков Вологодстроя Николаем Маховым. Меня поразили не только широта его интересов, но и его какое-то весьма непосредственное, я бы сказал, «хозяйское»; государственное отношение к различным жизненным фактам. Одна деталь этого разговора особенно ярко мне



Рис. 45. А. П. Кибальников. Портрет В. В. Маяковского. 1954. Бронза



запомнилась. Он сказал: «Бывает, конечно, иногда нелегко. Жизнь, она, ведь, еще не совсем оборудована. Но вспомнишь, как дед жил, в каких условиях трудился, представишь и тех, кто в морозы, в стужу, возводил плотину в Жигулях, чтобы миллионам людей было тепло и светло, и от одной такой мысли на душе становится светло и радостно, и руки по настоящей работе чешутся». Вот эту черту непреклонного оптимизма, ставшую типической чертой передовых советских людей, я и постарался запечатлеть в портрете Николая Махова.

Расскажу еще один случай из своей практики работы над портретом овощевода И. И. Тихонова. Человек он пожилой, шея у него поворачивалась с трудом, что создавало впечатление скованности и даже подавленности. Но стоило мне только заговорить о его любимом деле — об овощах, об урожае, как на глазах свершилось чудо: бывлой натянутости как не бывало! Появились движения, свойственные только ему. А я уже набросал портрет. Казалось бы, нужно начинать снова.

И вот тут я ввел одно небольшое техническое усовершенствование, которое очень помогает мне. Я закрепляю на подставке короткий деревянный стержень, который обвязываю длинной проволокой. Наверху делаю из этой проволоки моток. Получается гибкий каркас, который позволяет мне в случае необходимости изменить положение головы, найти нужный поворот, движение, свойственное портретируемому.

Когда найдено характерное положение головы, через весь слой глины прогоняется железный прут, который прочно закрепляется и фиксирует нужное положение головы. Теперь можно свободно продолжать лепку. Я много раз с успехом применял этот прием, работая над целым рядом сложных портретов.

При лепке фигуры весь каркас, кроме основного глаголя, до окончательного нахождения композиционного решения фигуры или группы тоже должен быть гибким, чтобы легко можно было изменять положение рук, ног, туловища.

Мне не хочется более подробно останавливаться на материалах и инструментах, необходимых для работы, а также на комплексе вопросов, связанных с работой в твердых материалах: камне, металле, дереве, керамике. В этом нет необходимости: эта тема излагается в предыдущих и последующих выпусках «Школы изобразительного искусства».

Создавая портрет, художник должен стремиться к тому, чтобы состояние человека и его чувства распространились бы на всю фигуру. Любая ее часть — нога, спина, рука — должна тоже выражать и усиливать характеристику основного состояния фигуры, а следовательно, и замысла произведения.

Если скульптор хочет создать образ человека, ушедшего в большие и глубокие думы, он не может допускать в композиции никакой разбросанности. Вся фигура должна быть чрезвычайно собранной, на-



правляющей чувства и мысли зрителя к созерцанию портрета — наиболее выразительной ее части. Другими словами, художник должен стремиться найти такое положение фигуры, которое с наибольшей силой выражало бы главную мысль произведения.

Возьмем для иллюстрации скульптуру О. Родена «Мыслитель» (рис. 46). С какой удивительной проникновенностью выразил талантливый мастер во всей фигуре, в каждой связке, в каждом мускуле необычайно точно найденное состояние сосредоточенности мысли. Это понадобилось ему, чтобы показать, как все силы организма, словно отхлынув от внешней оболочки человеческого тела, сосредоточились в его мозгу, зато зритель с огромной силой ощущает незримую, страстную работу, которая кипит в голове «Мыслителя».

Решения фигуры человека, углубленного в думы, могут быть разные. В одном случае, как, например, в скульптуре М. А. Чижова «Крестьянин в беде» (1872), тяжелые раздумья, которые, конечно, вызовут появление морщин на лбу и состояние тяжести от неразрешимых мыслей во всей фигуре. Совсем другое дело, если человек окрылен светлой мечтой. Его уже нужно показать совершенно иначе. Возьмем пример из искусства кино. Профессор Полежаев из незабываемого фильма «Депутат Балтики» — больной, немощный, полуголодный, но озаренный светлыми мечтами, молодеет, у него появляются блеск в глазах, задор, пронизывающий всю его старческую фигуру. Вот как может преобразить человека светлая, высокая мысль!

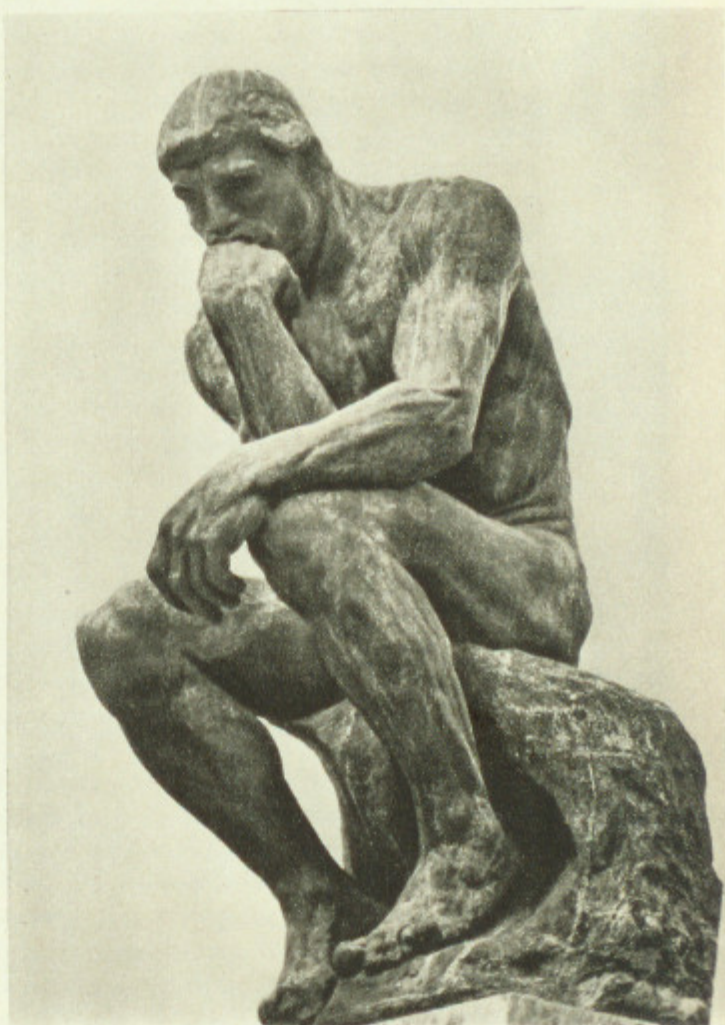


Рис. 46. О. Роден. Мыслитель. 1888—1890. Бронза



Еще пример. Предположим, скульптор решил отобразить такую тему: юность, радость жизни, стремление человека уйти в нее и раствориться в ней. Здесь, как и в первом примере, все должно быть подчинено выражению этого влечения — буквально в каждой частице тела. Страстный порыв юношеской души как бы облегчает всю фигуру, делает ее готовой к полету. Выразить эту идею — задача огромной трудности, и художник должен мобилизовать все свои творческие силы, чтобы оказаться способным отобразить столь страстный порыв не только в портрете, а во всем состоянии фигуры.

Скульптор, к примеру, увлекся темой «Первое признание». Все его мысли должны быть направлены к одному: как наиболее одухотворенно выразить, опять-таки не только в лице, а во всей фигуре юноши его напряженное состояние в ожидании ответа на вопрос. Решается судьба человека! И здесь все зависит и от таланта художника, и от его умения. Нельзя подходить к созданию любого произведения с готовыми канонами. Каждая мысль художника, каждый сюжет должны быть глубоко индивидуальны. Настоящий художник — это обязательно большой артист. Иначе он никогда не окажется способным так выразить идею своего произведения, чтобы зажечь яркие чувства в сердцах зрителей.

Примером мастера, который глубоко эмоционально выразил идею своего произведения, является скульптор Федор Фивейский. В его композиции «Сильнее смерти» (рис. 47) удивительно ярко выражена основная мысль автора: для нестигаемых борцов, умирающих за правое дело, даже смерть это только утверждение их высоких идей и помыслов. Особенно убедительна в его композиции фигура бойца справа. Он совершенно обессилел и еле стоит на ногах, но старается поддержать дух товарищей.

Скульптору удалось выразить не только высокий патриотизм советских людей, но и чувство товарищества и солидарности. Оно окрыляет человека, удесятеряет его силы. Чувство, о котором так проникновенно сказал Николай Васильевич Гоголь в «Тарасе Бульбе»: «Нет уз святее товарищества! Отец любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей»\*.

Опираясь друг на друга, эти три фигуры скомпонованы так, что создают впечатление незыблемой устойчивости. Чисто фронтальное решение помогло скульптору создать незабываемый образ, полный жизни, мощи и силы. Сама композиция группы удивительно ярко

\* Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. II. М., Изд-во Академии наук, 1951, стр. 159.





Рис. 47. Ф. Д. Фивейский. Сильнее смерти. 1957. Бронза



выражает идею произведения: один за всех, все за одного. Ощущением огромной, непоколебимой моральной силы этого товарищества буквально пронизаны все фигуры. Сколько железной решительности в центральной фигуре, в ее необычайно устойчивой позе, в напряженных мускулах левой фигуры, в постановке ног. Эти люди будут стоять на смерть.

И еще одно замечание. Очень трудно включать в композицию фигуры, живущие разными настроениями и выражающие разное состояние. Вот, например, тема спора. Ее можно строить на контрастах, но, даже выражая тему спора, фигуры композиционно и пластически должны быть цельными в своей ритмической взаимосвязи.

Или другой пример: Ника Самофракийская (рис. 48). Бессмертная окрыленная победа. Здесь главное — в движении, властным ощущением которого проникнута скульптура. Все положение фигуры в пространстве характеризуется легчайшим, но неукротимым стремлением ввысь, рожденным радостью победы.

У Родена человек нашел состояние глубочайшего спокойствия, которое позволило ему погрузиться в думы. В Нике Самофракийской наоборот — чувства радости, торжества родили стремление к движению, выражающему эту радость, движению плавному и легкому, которое поднимет человека над землей, и там, паря в высоте, он отдастся переполняющему его чувству ликования и восторга. Состояние движения выражено в фигуре с такой яркостью, что, даже если убрать крылья, внешне это движение характеризующие, то все равно фигура будет лететь вперед с прежней силой.

Любуясь этим бессмертным произведением искусства, мы будто ощущаем то чувство невесомости, о котором так увлекательно повествуют первые космонавты. Вот как подлинное произведение, созданное много веков назад, рождает ассоциации с чувствами, которые станут обычными только для людей будущих поколений. Такова вечная сила подлинного искусства!

Хочется подчеркнуть мастерство использования в этой скульптуре складок одежды, с удивительной яркостью подчеркивающих тему стремительного движения. Такие, на первый взгляд, несущественные детали, как складки одежды, могут раскрыть важные черты профессии и характера человека. Ведь все движения, связанные с трудом, оставляют свой отпечаток на одежде. У человека, часто находящегося в склоненной позе, костюм на спине бывает обязательно гладким, у каменщика одежда всегда истерта, замасленный комбинезон комбайнера плотно облегает фигуру и сохраняет ее формы даже тогда, когда он уже снят и повешен на вешалку.

У человека спокойного с мягким характером фигура всегда менее напряженная, потому и все складки одежды гораздо мягче, чем у





*Рис. 48. Ника Самофракийская. III век до н. э. Мрамор*



человека энергичного, склонного к движениям стремительным и порывистым. У него характерные складки не успевают запечатлеться на косяке.

Вот с каким вниманием и тщательностью должен подходить к работе скульптор в поисках тех характерных индивидуальных черт натуры, которые помогут сделать его произведение глубоко своеобразным и, вместе с тем, типичным.

Но искания не заканчиваются, когда вам в основном станет ясно, как выразить свой замысел. Это только начало работы. Наступает всегда тот волнующий момент, когда скульптор начинает излагать свою мысль языком пластики. И здесь его подстерегает уйма всяческих сложностей. Начинается работа над воплощением своих мыслей в конкретных пластических образах.

У скульптора в руках мягкая, податливая глина, очень чуткая к тончайшему прикосновению, и он пытается в первом трепетном наброске запечатлеть найденную мысль. Но нет, не то! И вот первая наметка уже снова превратилась в бесформенный комок глины. Эскиз следует за эскизом, постепенно все глубже и убедительнее начинает раскрываться идея произведения.

Основное, чего должен добиться скульптор на этой стадии работы, — правильное соотношение пропорций во всех частях скульптуры. Если оно найдено, скульптура сразу становится легкой, воздушной, какой бы сложной и тяжелой по массе она ни была.

И самое главное, чтобы художник жил своим будущим произведением, обладал большой артистичностью, чтобы прочувствовать внутреннее состояние изображаемого человека, потому что это невидимое состояние неразрывно связано с расположением его тела в пространстве.

Когда определена основа пластического решения, найдены общая масса произведения и взаимоотношение фигур, если композиция многофигурная, запечатлено движение, уточнено положение скульптуры в пространстве — тогда начинается углубленная работа над моделью.

Как бы ни был грамотен скульптор, какой бы он ни имел наметанный глаз, работать без натуры он не может. Каждая деталь задуманной фигуры уточняется в непрерывном и тщательном изучении живой натуры. Нельзя хорошо вылепить фигуру, не прочувствовав человеческое тело во всей его сложности и красоте, не восхищаясь выразительностью лица, силой мускулов, грацией движений.

Есть такое мнение, что слишком тщательное подражание натуре сковывает скульптора, «замучивает» фигуру, лишает ее свежести восприятия, вносит в нее элементы пассивности, вялости. С этим нельзя не согласиться, но нужно помнить: скульптор становится уверенным в себе, способным к творчеству только тогда, когда в совершенстве овладеет знанием анатомии человеческого тела, точным и выразитель-



ным рисунком. И, конечно, безупречным знанием законов светотени. У скульптора должно быть своеобразное зрение, позволяющее определять глубину впадин и высоту выпуклостей. Он глазом, будто прощупывает форму.

Также неправильно и отрицание школы, будто бы умаляющей индивидуальность скульптора, лишаящей его творческого своеобразия. Наоборот, только человек, прошедший хорошую школу, может стать настоящим мастером. Если взять по аналогии труд литератора, то подлинная грамотность, глубокое знание языка позволяют ему совершенно свободно излагать свои мысли — точно так же и в нашем деле эта грамотность позволяет, совершенно не думая о ней, творить, создавать художественные образы. Все свои творческие силы, удесятеренные знанием, скульптор может направить на раскрытие образа. И его рука, подчиненная разуму, находит

пластическую форму, наиболее свойственную данному характеру. Кстати, здесь уместно подчеркнуть, что нельзя темпераментного, порывистого человека изображать, пользуясь гладкой, спокойной формой. Даже сама рука скульптора этого не позволит. Надо найти своеобразный пластический язык, свойственный этому характеру и его воссоздающий. Точно так же нельзя нежное детское лицо воспроизводить в «рваной» форме. Его исполнение потребует тонкой лепки, мягких переходов форм.

Следует отметить, что в процессе работы над натурой состояние художника должно обязательно перекликаться с состоянием человека, которого он изображает. Нервический характер природы требует такого же нервического состояния скульптора. Если он будет спокоен и ему

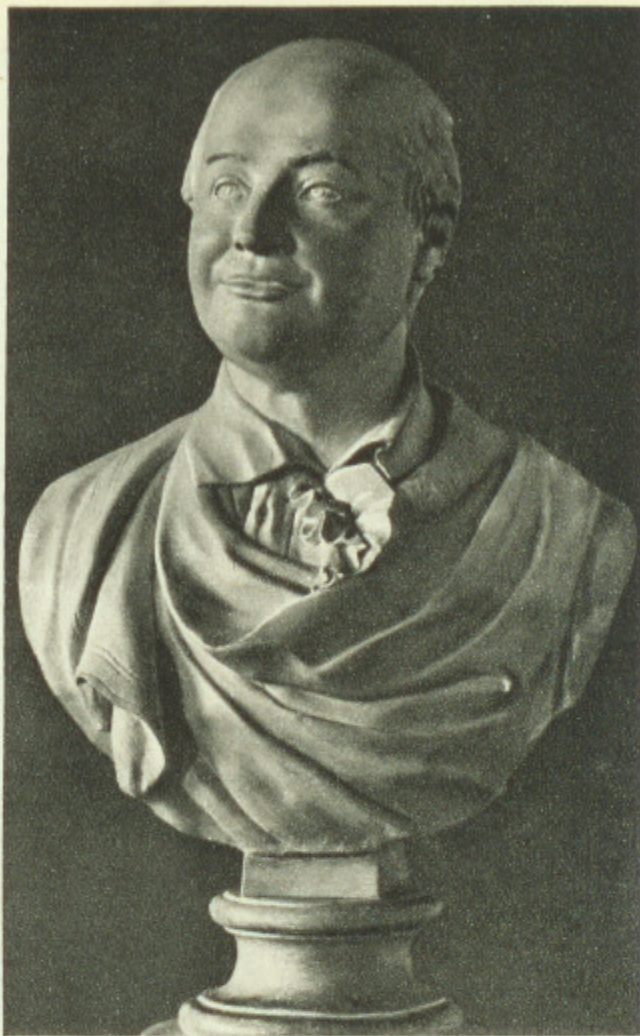


Рис. 49. Ф. И. Шубин. Портрет М. В. Ломоносова.  
1792. Мрамор



не передастся волнение человека, которого он изображает, он никогда не выразит его характер. По своему личному опыту могу сказать, что когда я работаю над портретом спокойного, сосредоточенного человека, то сам внутренне успокаиваюсь и создаю соответствующий образ. А если работаю над пылким темпераментом, изображаю человека с повышенным эмоциональным и нервным тонусом, то чувствую, как сам незаметно перехожу в такое же состояние. Это помогает находить соответствующий пластический язык, отвечающий создаваемому образу.

Сам характер изображаемого человека должен диктовать выбор материала. Спокойное, вдумчивое состояние природы лучше всего выразит мрамор или гранит. Бронза позволяет лучше выявить кипучий характер, повышенную его эмоциональность, внутреннее волнение. Кстати, бронза позволяет создать любую композицию, изобразить любое положение человеческого тела. Бронза обладает особой способностью передавать малейшие нюансы пластического решения. Выразительна она и для чеканной формы, как, например, памятник Петру I Растрелли, и в скульптуре малых форм, подобной работам П. П. Трубецкого. Кроме того, камень обязывает к одному пластическому решению, мрамор — к совершенно другому, бронза — к третьему, керамика — к четвертому.

Для примера приведу выполненный в мраморе портрет Ломоносова работы Ф. И. Шубина (рис. 49). Это один из тех скульпторов, у которых нам, советским художникам, многому следует поучиться, поскольку он всегда стремился в своих произведениях раскрывать внутреннее существо человека. В портрете М. В. Ломоносова необычайная простота русского характера сочетается с глубиной и ясностью ума. Мрамор не любит излишней детализации формы, но он не терпит и сухости. В этом портрете мы видим, насколько пластично, мягко одна форма переходит в другую. Мрамор — это один из тех материалов, который необычайно близко передает ощущение человеческого тепла. При пластически интересном решении мрамор как будто дышит, как дышит всеми порами человеческое тело. Работы Шубина — яркий пример одухотворенности мрамора. У него портрет настолько насыщен плотью человека и, одновременно, его умом, интеллектом, что буквально живет, чувствует. Это — одна из замечательных черт подлинно художественного произведения, в котором, кроме внутренней содержательности, передана сама жизнь, овеянная в благородном материале. Я считаю именно это высшим достижением художника. Только сторонники формализма могут думать, что материал как таковой, сохранение его формы и есть главное в искусстве. Нет, это последнее в искусстве! Искусство — оно потому и искусство, что должно заставлять любой материал жить по-настоящему. В этом сила работ и Шубина.

Возьмем второй пример — «Портрет академика А. Н. Крылова» В. И. Мухиной (рис. 42). Она в этой работе достигла огромной худо-



жественной выразительности, создала образ ученого — пытливого искателя. Очень интересно использованы скульптором свойства материала — дерева, имеющего свои особенности, в отличие от мрамора или гранита. Дерево дает возможность создавать контрастность гладкого и шероховатого, и в портрете Крылова это свойство использовано в полной мере. Представьте себе, что в этом портрете не было бы перехода от более нежного к шероховатому. Насколько потерял бы он в своей образной характеристике, если бы был решен в одном пластическом ключе — в одной гладкой форме. В. И. Мухина нашла такое решение, которое позволило сосредоточить внимание зрителя на самом главном — на портрете человека, сохранив вместе с тем естественную форму дерева. В этом сила ее произведения.

Приведем еще примеры: «Портрет китайского писателя Лу-Синя» работы скульптора З. И. Азгура (рис. 50). Автор стремится к детализации формы, которая помогает ему раскрыть образ ученого. С большой силой и напряженностью выполнены голова, руки. Зато в трактовке драпировки торса мастер прибегает к более лаконичному решению складок одежды, стремясь как можно ярче и убедительнее вывить самое главное — портрет и руки.

Когда мы видим «Сказительницу» С. Т. Коненкова (рис. 51), то никто не думает, что она могла быть выполнена в граните, поскольку сама форма пластического решения образа ни в какой степени не подходит к этому материалу. Образ наполнен богатством тончайших интонаций человеческого состояния, и здесь Коненков использует все замечательные качества такого материала, как дерево. Оно позволяет скульптору применять тончайшую обработку поверхности материала и,



Рис. 50. З. И. Азгур. Портрет китайского писателя Лу-Синя. 1953—1954. Мрамор



одновременно, использовать его декоративные свойства. Чуждо граниту и данное Коненковым пластическое решение портрета Ф. М. Достоевского. Не случайно мастер выбирает такой материал, как мрамор, позволяющий выразить сложнейшие состояния мятущейся человеческой души — в данном случае большого мыслителя, изнемогающего под тяжестью жизненных противоречий. Зато типичным примером органического использования гранита является портрет С. Д. Шаумяна, выполненный С. Д. Меркуровым.

Гранит — один из материалов, требующий, чтобы замысел художника, выбранное им пластическое решение — все вело к наибольшему обобщению.

Настоящая профессиональная грамотность, высокая идейность, большой опыт, широкое знание истории и теории искусства, общая высокая культура, широкий жизненный кругозор — это все как бы фундамент, на котором возникает полноценное и увлеченное творчество. Бывает ведь так, что скульптор всем своим внутренним чутьем ощущает свое будущее произведение, но оказывается не в состоянии воплотить это чувство в реальную скульптурную форму. В мыслях оно у него полно жизни, движения, а на станке мы созерцаем часто не только плохо вылепленную фигуру, но она еще вдобавок уныла, пассивна и лишена всякого чувства. Какие же эмоции может вызвать такая скульптура у зрителя? А ведь замыслы у автора были очень интересные. Он чувствует, понимает, что хотел изобразить, а осуществить свою идею не в состоянии. Вот где ему не хватает зрелого мастерства, которое без долголетней напряженной работы, без достижения высокой профессиональной грамотности никогда не придет даже к самому одаренному человеку.

А трудности, стоящие перед скульптором, поистине огромны. Его изобразительный язык весьма лаконичен, и потому создаваемые им произведения должны быть полны совершенно особой эмоциональности. Ведь основной темой скульптуры является человек, его мысли и чувства. И не человек вообще, а главным образом передовой человек, лучший представитель того общества, в котором скульптор живет и работает. Он воспевает прекрасный идеал, к которому должно стремиться человечество. Конечно, в разные эпохи этот идеал мыслится по-разному. Если греческое искусство славил, главным образом, мифологических героев, богов и богинь, то главная тема нашего искусства — простой советский человек, его высокая интеллектуальность, чувство энтузиазма, с которым он строит новый мир, высокая и непреклонная убежденность в правоте своих убеждений, огромная страстность в достижении поставленной цели, его высочайший гуманизм.

Изображение отрицательных человеческих черт неизменно принижает образность скульптуры, делает ее иллюстративной, приземлен-





*Рис. 51. С. Т. Коненков. Портрет сказительницы Кривополеновой.  
1916. Дерево*

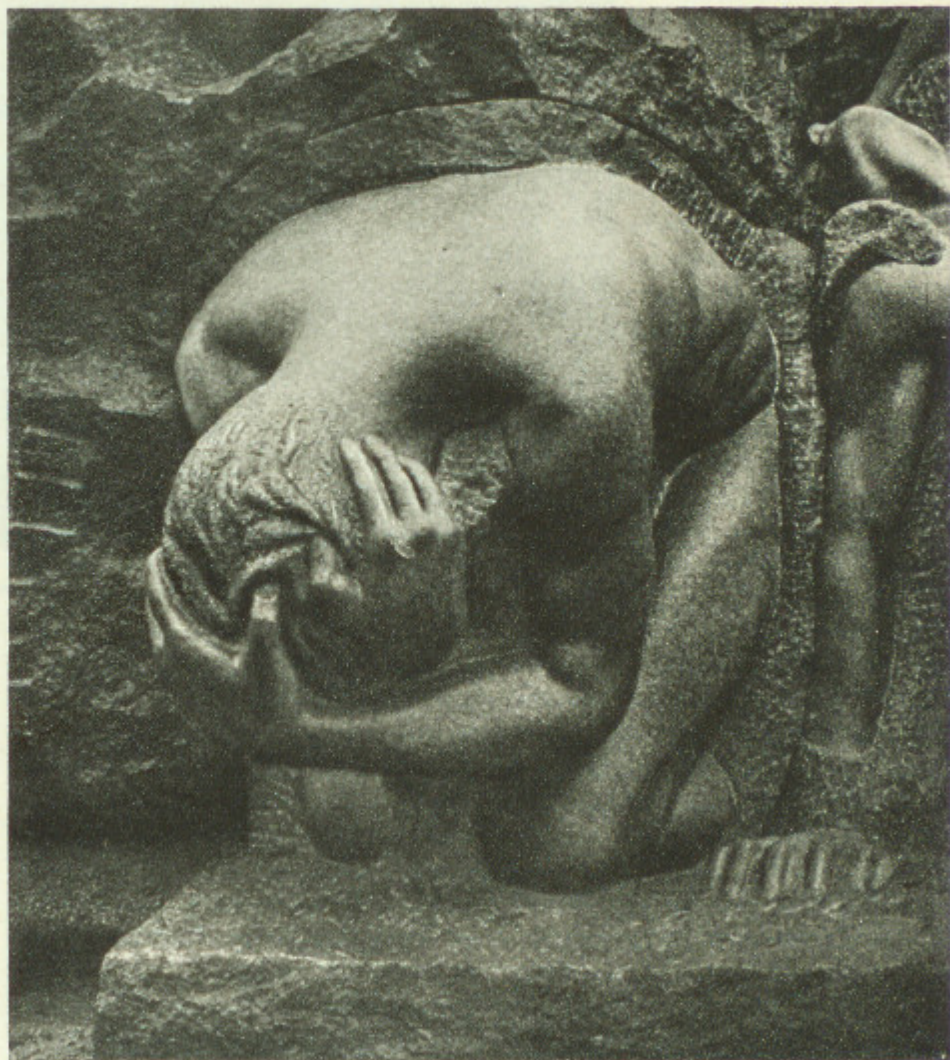
ной. Больше того, даже излишняя аффектация жестов, которую скульптор запечатлел для усиления впечатления, жестоко мстит автору; превращаясь часто в карикатуру. А карикатура — чудесный вид искусства, но на бумаге или в малой скульптурной форме, а не в бронзе и мраморе. Эти благородные материалы призваны увековечить благородные характеры, благородные поступки. Поступки, а не проступки.

Скульптура остается в веках, и по ее произведениям мы судим о наших отдаленных предках, об их облике, характере, морали. Зачем же увековечивать на столетия отрицательные черты характера и недостойные поступки. Эта тема — быстропреходящая. В самом деле, пройдет столетие. Что останется в памяти потомков: беспримерный героизм строителей нового мира или кривляния тунеядцев, энтузиазм советского человека или выходки хулиганов, высокий моральный облик наших людей или ухищрения еще существующих стяжателей и взяточников?



Сатирические приемы в скульптуре редки, и то преимущественно применяются в малых формах. Но следует вспомнить, что Н. А. Андреев и А. А. Мануйлов интересно использовали сатирические образы в рельефах памятников Н. В. Гоголю и А. С. Грибоедову, решение которых способствовало более глубокому раскрытию образов великих русских писателей.

Иногда в монументальных произведениях начинают преобладать элементы жанра, и это сильно обедняет даже талантливые работы. По-



52. С. Д. Меркуров. Склоненная фигура монумента «Расстрел 26 бакинских комиссаров». 1929. Гранит



хвальное желание скульптора Каца убедительнее увековечить энергию и темперамент В. Воровского, показать его как трибуна революции пришло в противоречие с эстетикой скульптуры. Неприятно смотреть на изогнутую, словно искаженную фигуру. Такая поза, возможно, и была в какой-то момент произнесения речи, но она никак не характерна для облика пламенного агитатора и, запечатленная в бронзе, в известной мере обесценила труд мастера.

Об этом я говорю для того, чтобы показать, какое огромное значение имеет глубокое изучение натуры, выявление наиболее характерного, типического, что должно быть увековечено в произведении.

Когда я еще в молодые годы работал в Ленинграде в одной мастерской с ныне покойным большим мастером Леонидом Владимировичем Шервудом, мы долгие часы беседовали об искусстве, о задачах советских скульпторов. И запомнилась мне одна мысль, которая родилась в этих душевных разговорах. Если пленительное искусство древних греков стремилось очеловечить божество, придать ему облик человека, то мы, наоборот, должны обожествить нового человека советской эпохи. Конечно, здесь речь идет не о какой-то мистике, а о возвеличении идеального образа человека новой морали, новых общественных навыков, новых устремлений и идеалов.

Значит, воспринимая великое искусство прошлого, мы должны все свое умение вложить в создание прекрасного образа человека коммунистической эпохи, стремясь к такому же совершенству формы и немеркнувшей в веках красоте пластических образов. Однако нас ждет неудача, если мы подойдем к этой задаче поверхностно, выдавая случайно подмеченные черты за обобщенный типический образ. Дух эпохи проявляется прежде всего в образе человека. Часто талантливый портрет рассказывает о нашем замечательном времени больше и ярче, чем целый ряд посредственных скульптурных композиций.

Образ нового человека, если взять его в целом, складывается из богатства его духовного мира, яркой идейности, волевого характера, высокого гуманизма. А за этим общим, которое надо уметь выразить, нужно найти характерные индивидуальные черты, которые делают образ живым, ни на кого не похожим.

Л. В. Шервуд создал свою великолепную фигуру «Часовой» (рис. 53), которая вошла в золотой фонд советского изобразительного искусства. Очищенный от бытовизма, от ненужных подробностей, от всего наносного и случайного, перед нами предстал великолепный образ героя эпохи гражданской войны, который отдавал свою жизнь в боях за нового человека, за новый справедливый строй жизни.

Хочется несколько подробнее остановиться на этой скульптуре, на примере которой молодые художники могут учиться, как нужно создавать художественный образ.



После того как в творческом сознании скульптора определилась основная идея будущего произведения, он начал работать над натурой. Но опытный мастер не подчинялся этой натуре, а все время шел в своих пластических исканиях от образа, созданного в его творческом воображении.

Он отлично понимал, что можно стать рабом природы, а ею надо пользоваться только как материалом, помогающим найти естественное положение фигуры, характерное движение складок одежды.

В тот период, работая над натурой, он отражал все, что видел, включая самые разнообразные детали. И только позже, после окончания работы над натурой, оставшись наедине с будущей фигурой, скульптор начал отбрасывать все мелкие и ненужные подробности, оставляя только то, что подчеркивало основные черты характера бойца эпохи гражданской войны. Он бережно сохранил только то наиболее характерное, что сберег в своей памяти, что с наибольшей силой отразилось в его чувствах. Вот этот созданный в его творческом воображении облик фигуры и являлся тем ориентиром, который помогал решить, что отбросить, а что оставить и всячески подчеркнуть.

Так, постепенно освобождаясь от всего лишнего, он пластически обобщил в единую цельную форму все основные и решающие черты образа. И вот перед нами — подлинное произведение искусства. Глядя на него, вы точно ощущаете шквальный ветер грозной эпохи рождения нового мира. Сколько непоколебимой решимости отстоять завоевания революции сосредоточено в этой фигуре. Сколько в ней мужественного спокойствия. Тяжелая масса сторожевого тулупа, как бы символизирующая неизбежность и прочность завоеваний Октября, так пластична, что смотрится очень легко. Это объясняется тем, что автор отбросил все излишние подробности, утяжеляющие фигуру.

А как удивительно прост постамент: всего три ряда выложенного кирпича, символизирующих начало социалистического строительства. Казалось бы, такое щедрое, низкое основание должно ослабить монументальность фигуры. Ничуть не бывало! Черты монументальности заложены в самом замысле автора.

Лишнее доказательство, что подлинная монументальность заключается в глубине больших жизненных идей, больших мыслей, вложенных ваятелем в свое произведение. Весьма наивно представлять, что для достижения монументальности достаточно создать скульптуру большого размера. Маленькая статуэтка может быть монументальной, а большой памятник оказывается иногда лишенным этого своего основного качества. Вспомним «Медного всадника» Фальконе. Им можно восторгаться и на огромных просторах Сенатской площади, по сравнению с которыми масса памятника очень невелика, и с таким же удовольствием рассматривать его в уменьшенном виде на письменном сто-





*Рис. 53. А. В. Шеруд. Часовой. 1933. Гипс*

ле. Фальконе был автором целой серии талантливых статуэток, но большой талант помог ему создать одну из лучших монументальных фигур нашей отечественной классики.

Динамичный скачок коня символизирует порыв к прогрессу, волевое стремление Петра прорубить окно в Европу. Образно переданы в фигуре всадника его неукротимый характер и железная воля.

Подлинно монументальное произведение насыщено одновременно жанровыми чертами, и это еще раз подтверждает, что все виды скульптуры — монументальная, станковая и декоративная — взаимно обогащают друг друга. И в станковой скульптуре мы видим черты монумент-



тальности и декоративности, и в монументальную скульптуру включаются элементы жанровости и декоративности.

Говоря о «Медном всаднике», нельзя не отметить органичное решение его постамента, являющегося неотъемлемым элементом художественного образа. Другое дело, что, являясь весьма убедительной по форме, эта скала оказалась не масштабной по сравнению с конной фигурой. Хочется привести высказывания по этому поводу опытного монументалиста Матвея Генриховича Манизера. Вот как он вспоминает о своей работе над конной фигурой Дмитрия Донского. Она, оказывается, была подсказана скульптору интересным наблюдением в Ленинграде вскоре после снятия блокады.

«Медный всадник, — пишет М. Г. Манизер, — для сохранности во время войны был обложен мешками с песком. На скалу был насыпан большой земляной курган. Я увидел этот замечательный памятник как бы впервые, когда он только что был открыт, но курган еще сохранился. И вот мчащийся всадник оказался на естественном холме, обросшем кустарником и травой. К моему большому удивлению, он не только не проиграл от этого, не только не стал казаться меньше, но много выиграл даже в размерах: он стал больше. Объяснение этому неожиданно эффекту я вижу в том, что натуральный земляной холм имел масштабы природы, тогда как скала пьедестала не имеет масштаба вообще... Гипнотически действовавшая своей формой на всех скульпторов, пытавшихся лепить конные фигуры, среди которых был и я, эта скала оказалась, по моему мнению, далеко не безупречным решением пьедестала под конную фигуру.

В проекте памятника Дмитрию Донскому я пошел по пути включения переходного — от скалы к земле — пояса малых камней, ее окружающих, тем самым делая попытку связать ее с масштабом природы\*.

Вот какое огромное значение имеет в работе над памятником архитектурно-скульптурное решение пьедестала.

В центре внимания скульптуры стоит человек, это и определяет характерные для нее темы и жанры: монументы и памятники, исторические и бытовые изображения, портреты, аллегории, олицетворяющие через человека отвлеченные понятия.

Конечно, совершенно особое значение в эпоху строительства нового коммунистического общества приобретает монументальная скульптура. Заглянем в недалекое будущее. Новый человек идет по преображенному городу. Как хорошо, если его духовная и физическая красота будет гармонически сливаться с красотой высокохудожественных скульптурных групп и монументов, украшающих новые площади, славящих величие идей коммунистического общества.

\* М. М а н и з е р. Скульптор о своей работе, т. II. М., «Искусство», 1952, стр. 34.



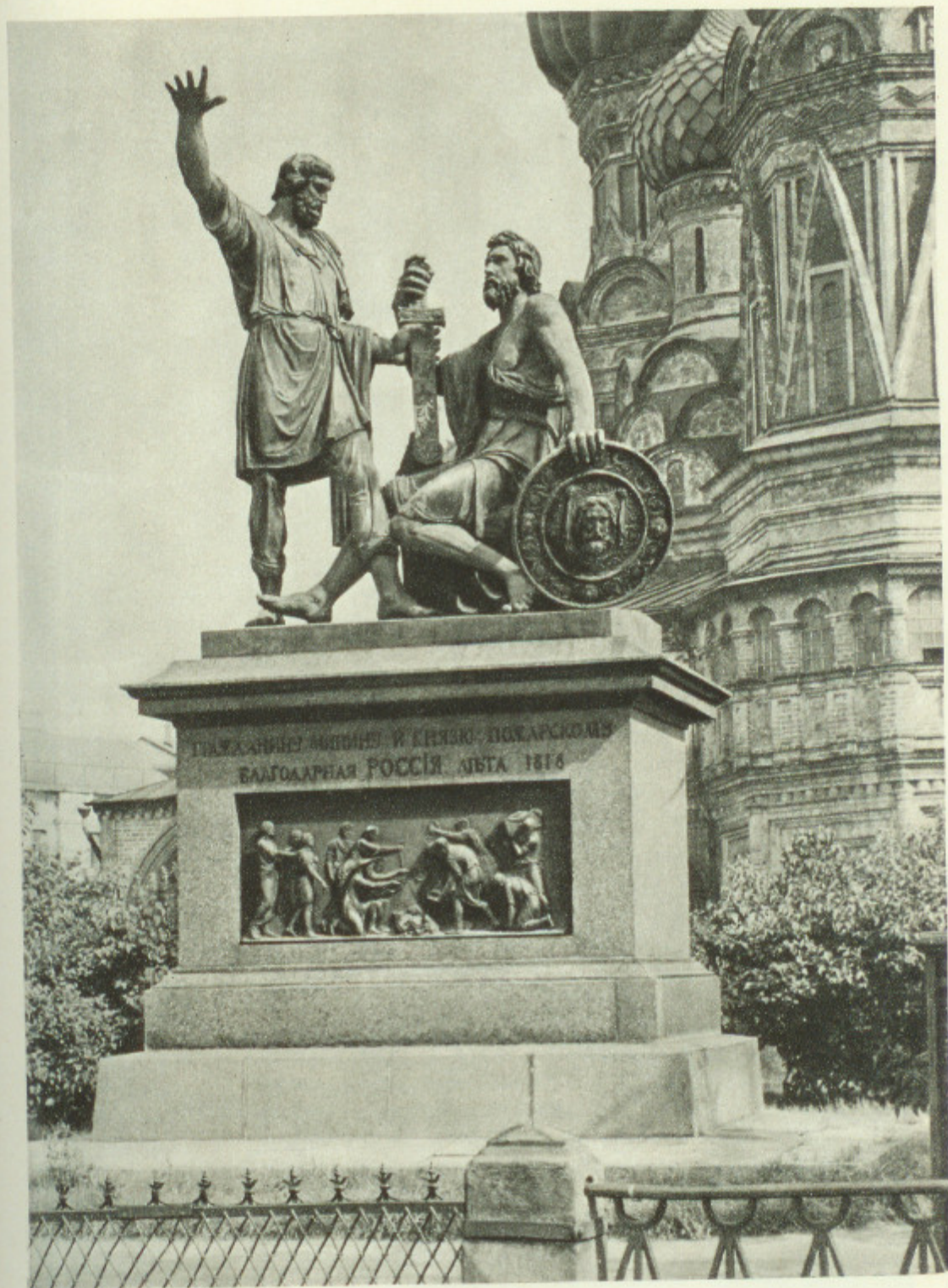


Рис. 54. И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве.  
1808—1819. Бронза, гранит



Для того чтобы оказаться на уровне высоких задач, стоящих перед советской скульптурой, молодые мастера должны почаще и попристальнее вглядываться в совершенные произведения искусства, увидеть и понять, какими средствами великие мастера прошлого и наши лучшие ваятели достигали такой выразительности и волнующей образности своих шедевров.

Мы говорим, что с каждым годом все больше скульптурных композиций, пробуждающих в людях высокие мысли и чувства, должны украшать советские города. Нельзя не вспомнить такое великолепное произведение, как «Минин и Пожарский» Мартоса (рис. 54). Как убедителен призывный жест Минина, словно охватывающий необъятные просторы Российского государства, как выразительно все состояние его фигуры. Словно слышишь его слова, с которыми он обращается к Пожарскому, говоря о тяжелом положении родины. Он подает Пожарскому меч от имени народа, зовя его на ратный подвиг.

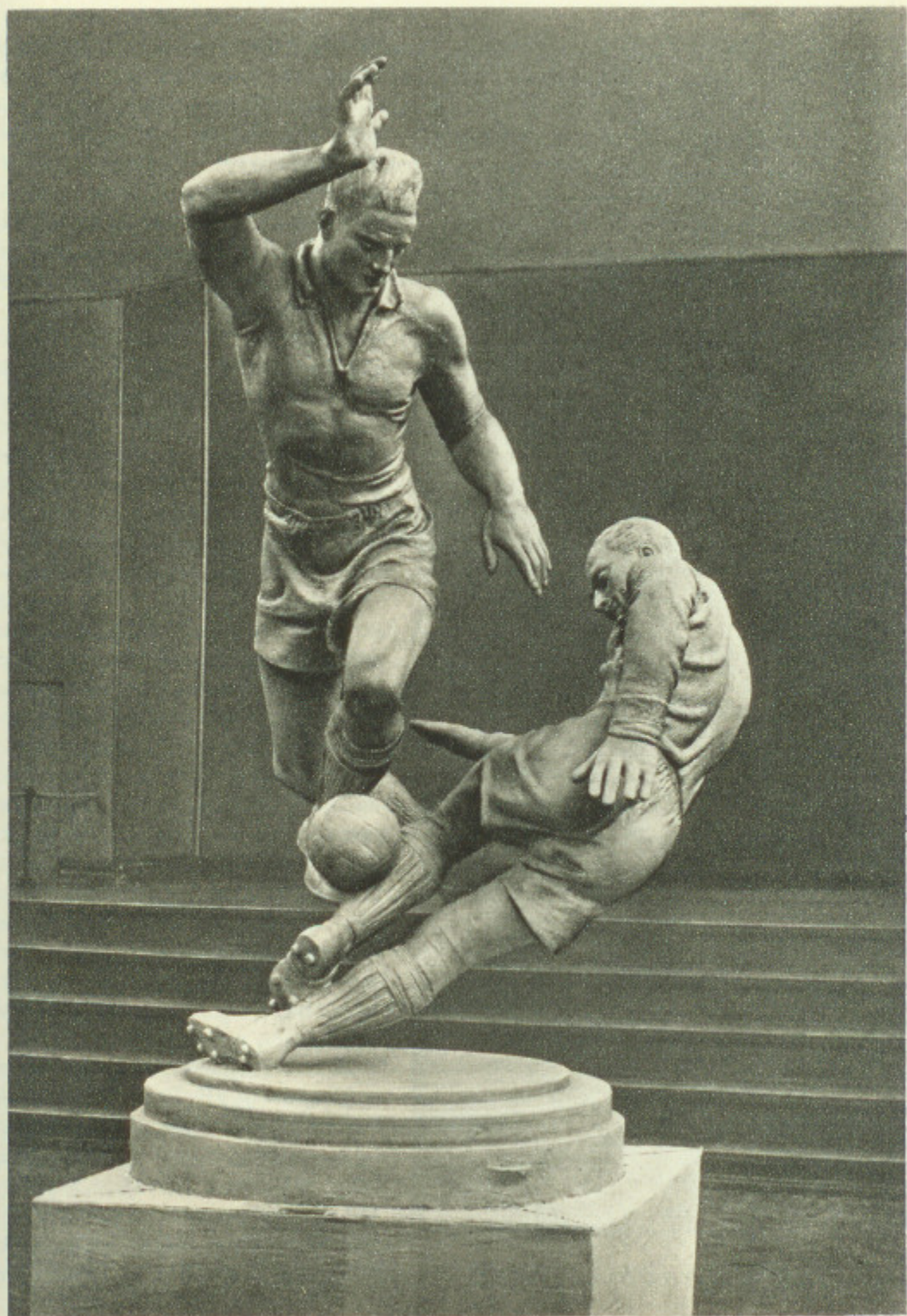
Страстный призыв к защите Отечества воплощен скульптором в этом движении. С большой художественной силой передал он взаимосвязь и взаимодействие между фигурами. Высокоэмоциональный призыв Минина, рожденный любовью к родине, находит ответное чувство в Пожарском. Ему передается состояние Минина. Зритель чувствует, как готов выпрямиться Пожарский, как напрягаются мускулы его ног. Вот-вот подымется защитник Отечества во весь свой богатырский рост!

Характерно, что этот памятник патриотизму, проявленному русским народом в тяжелые годы нашествия иностранных интервентов, тесно переплетается в нашем сознании с подвигами героев Великой Отечественной войны советского народа. Подлинная сила настоящего искусства в том и сказывается, что оно живет в веках, пробуждая в людях новых поколений столь же возвышенные чувства.

Вспомним «Марсельезу» французского скульптора Ф. Рюда (см. фронтиспис). Как образно отражает она в каждой из своих многочисленных фигур силу и величие песни, зовущей народ в бой за свободу. Звуки песни, которой суждено было стать гимном страны, точно окутывают всю композицию. Ее ритмы перекликаются с воплощенным в пластических образах ритмом фигур людей, подчеркивают их решимость добиться свободы. Вдохновенное выражение высочайшего патриотизма, ощущаемое в каждой фигуре, в каждом движении, — яркий пример умения художника идти в ногу с передовыми идеями своего времени. Этот внутренний ритм грозного движения масс, объединяющих всю композицию, ставший ее лейтмотивом, скульптор выразил с огромным мастерством.

И сегодня эта отличная скульптура продолжает волновать людей. Как и всякое искусство, она интернациональна в широком смысле этого слова.





*Рис. 55. И. М. Чайков. Футболисты. 1928—1938. Бронза*



Говоря об удивительном чувстве ритма, которое запечатлено скульптором в этой композиции, мы касаемся одного из тончайших и сложнейших вопросов пластического мастерства. Чувство ритма, умение воплотить его в композиции — один из основных элементов творчества. Оно выражается в самой компоновке фигур, в сочетании пластических движений, выраженных в своеобразных повторах, переходящих из одной фигуры в другую, объединяющих всю композицию. В музыке симфонической сюиты Оннегера «Пассифик» ритм движения поезда, сначала постепенно убыстряющийся, достигающий бешеного темпа и потом постепенно замедляющийся и замирающий, создает художественный образ силы и красоты движения стального чудовища. Вот точно так же ритм движений, выраженный скульптором в каждой фигуре, создает художественный образ движения человеческой толпы, подчеркивает силу и неукротимость этого движения.

Быть может, наиболее наглядным для скульптуры будет сравнение с произведением другого вида искусства — с балетом. В балете «Пламя Парижа» постановщик В. И. Вайнонен долго искал яркой характеристики, которая выразила бы с наивысшей и убеждающей эмоциональностью бурный ритм движения толпы, идущей на приступ Тюильрийского дворца.

И после длительных раздумий балетмейстер решил показать этот бурный, неотвратимый шторм не в образе человеческой толпы. На заднем плане совершенно пустой сцены появляется одна только фигура танцовщицы Дианы Мирель с алым знаменем в руках. Она сначала медленно, а потом все быстрее и быстрее движется вперед во все нарастающем темпе. Постепенно ее движения преобразуются в стремительный бег. Увлеченная ритмом этого движения, вся пылающая, упоенная близкой победой, она достигает авансцены и неожиданно замирает на месте.

Этот ритм движения одной фигуры оказался выразительнее и ярче, чем движение целой толпы.

Значит, в одной фигуре можно с предельной силой символизировать и выразить такую емкую и сложную идею, как революционный шторм. Все дело в умении создать художественный образ, найти внутренний ритм движения.

Чувство ритма с необычайной силой удалось выразить Вере Игнатьевне Мухиной в ее замечательном монументе «Рабочий и колхозница» (вып. I, рис. 71). Этот ритм и в безудержном порыве вперед двух фигур, точно слившихся в едином движении, и в складках одежды, перекликающихся между собой, как одна мелодия в звучании разных инструментов, и в отведенных назад руках, подчеркивающих это движение, и в отброшенных волосах, и в развевающемся шарфе, и во всей композиции группы, словно рассекающей воздух в своем стремитель-



ном движении. И невольно, когда мы думаем о бурных темпах роста нашей страны, в сознании появляются бессмертные фигуры юноши и девушки с серпом и молотом в руках. Это самая высокая похвала скульптору, которому удалось создать подлинно художественный образ нашей современности.

Итак, несмотря на свою внешнюю статичность, скульптура, как мы видим, создает великолепные, полные динамики, образы движения. Следует вспомнить в этой связи и скульптуру И. М. Чайкова «Футболисты» (рис. 55). Здесь две фигуры связаны единством действия — оба спортсмена заняты игрой. И хотя движение у каждой из фигур прямо противоположно движению другой, художнику удалось создать единство пластического образа — показать людей, целиком погруженных в занимательную игру. Очень точно найденный ритм — повторение движений рук и ног играющих, оригинальный ракурс — создает впечатление огромной динамичности. Точным нахождением положения фигур обоих спортсменов в пространстве скульптор образно противопоставил два встречных движения, выразив таким образом саму сущность спортивной игры.

Вместе с тем фигуры очень пластичны, удачно обобщены. Автор отбросил все ненужные бытовые детали, оставив только то, что создает характер людей и отражает их профессию.

Хочется остановиться на талантливой работе скульпторов В. Я. Боголюбова и В. И. Ингала «Серго



Рис. 56. В. Н. Соколов. Трудовая победа. 1950. Бронза





Рис. 57. М. Ф. Бабурин. Песня. 1957. Гипс

Орджоникидзе» (рис. 58). Основа исключительно динамичного и ярко-го образа определена стремительным движением, запечатленным в удачно найденном характерном жесте пламенного Серго. Успех авторов не только в поражающем сходстве. Главное, что им удалось создать образ бесстрашного солдата революции, все помыслы которого отданы служению народу. Это не только великолепное изваяние одного из руководителей большевистской партии, но и увековеченные в бронзе страсть строителя, могучий порыв к великим свершениям. В этом образе слились и кипучая энергия замечательного организатора, и непреклонная вера в торжество дела, которому он посвятил свою замечательную жизнь.



Такие мысли вызывает эта скульптура у всякого, кто внимательно взглянет в нее. Это лучший залог долгой жизни произведения, одухотворенного яркой мыслью и потому рождающего у зрителей ответные эмоции.

Говоря о монументальных произведениях, нельзя не вспомнить о скульпторе, которому удалось сделать свои произведения неотъемлемой частью советских городов. Речь идет о М. Г. Манизере, являющемся одним из родоначальников советской монументальной скульптуры — авторе многих памятников.

Его памятник Ленину навеки запечатлевается в памяти человека, хоть однажды побывавшего в Ульяновске, его Чапаев слился с образом города Куйбышева, его Шевченко неизменно ассоциируется с красавцем Харьковским (рис. 59). Все это результат характерного свойства творчества скульптора — необычайно ясное изображение идейного замысла и образного содержания будущего памятника, начиная с первых стадий работы.

Вспомним первую очень яркую работу Манизера — монумент «Жертвам 9 Января 1905 года», установленный на станции Обухово под Ленинградом в 1931 году (рис. 60). Шестиметровая фигура русского пролетария с высоко



Рис. 58. В. Я. Боголюбов, В. И. Ингал. Серго Орджоникидзе. 1937. Бронза





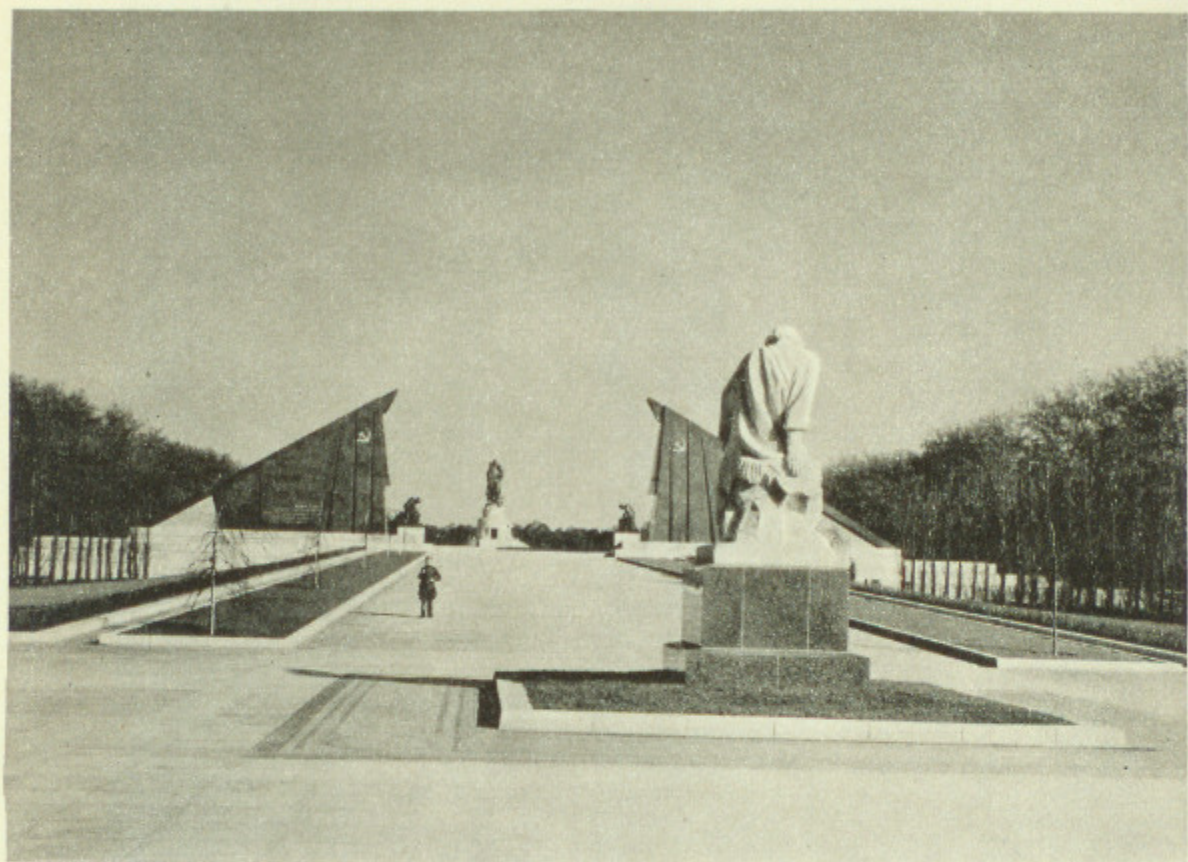
Рис. 59. М. Г. Манизер. Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935. Бронза, гранит





Рис. 60. М. Г. Манизер. Монумент «Жертвам 9 Января 1905 г.». Станция Обухово под Ленинградом. 1931. Бронза, гранит





*Рис. 61. Е. В. Вучетич. Памятник воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1949. Бронза, гранит*

поднятой рукой символизирует неукротимость народного гнева, пламенную веру в победу рабочего дела. Когда зрители подходят ближе, их внимание привлекает многофигурный горельеф. Оживают фигуры, повествующие о событиях 9 Января, о варварском расстреле безоружной толпы на Дворцовой площади.

Уже издали на фоне неба возникает силуэт этой великолепной фигуры. Нужно отметить, что Манизеру свойственно удивительно точное и ясное ощущение силуэта будущего монумента, умение сделать его выразительным с самых различных точек зрения. Для молодых скульпторов представляют большой интерес следующие его высказывания:

«При рассмотрении небольшой вещи на близком расстоянии мы почти не чувствуем ее силуэта. Попробуйте такую вещь нарисовать — возникает необходимость закрыть один глаз, чтобы этот силуэт увидеть...»

Совсем иначе обстоит дело с вещами большого размера. Первое, что мы видим, особенно в монументальных вещах, — проектирующихся, как правило, на светлом небе, — это их силуэт... Понимание объемного построения монументальной вещи дается изменением точки зрения.





Рис. 62. Е. В. Вучетич. Советский Воин-освободитель. Главная скульптура памятника  
воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1949. Бронза



При движении вокруг вещи мы видим ряд последовательно сменяющихся силуэтов, объясняющих нам ее построение...

Отсюда необходимость для монумента выразительности силуэта, воспринимаемого с максимального количества точек зрения. Отсюда опасность случайного слияния частей, находящихся на разном от зрителя расстоянии, в единое целое. Отсюда неожиданные неудачи простого геометрического увеличения небольшой модели до гигантского масштаба\*.

Основой композиции у Манизера всегда является портрет, помогающий ему через образ человека, через выявление его мыслей и чувств раскрыть идею монумента.

На выставке скульптора к семидесятилетию со дня его рождения мы видели исполненные в три натуры отличные портреты В. И. Ленина, В. Володарского, Т. Г. Шевченко, И. Е. Репина. И не случайно некоторые из них отличаются даже большей остротой трактовки, чем памятник в целом. Всю силу своего мастерства скульптор вкладывает в образное решение портрета.

В числе выдающихся монументальных произведений — величественный памятник советским воинам в Берлине в Трептов-парке, созданный скульптором Е. В. Вучетичем совместно с архитектором Я. Б. Белопольским. Этот сложный скульптурно-архитектурный ансамбль не только славит победу нашей страны над злейшим врагом человечества, вызывая в нас чувство высокого патриотизма, но и подчеркивает высокий гуманизм советского воина, его неиссякаемую любовь ко всем простым людям на земле (рис. 61, 62).

Талант художника, точно великолепный алмаз. Чтобы выявить его восхитительное сверкание, нужно алмаз огранить. Точно так же и талант. Чтобы он проявился по-настоящему, художник должен быть обязательно вооружен профессиональным знанием дела, обладать отличной школой и, самое главное, быть на уровне великих идей современности. Он не только обязан понимать смысл событий, но и «вариться» в самой гуще жизни, глубоко и пристально ее изучая.

Тогда развернется во всю свою богатырскую силу талант художника, и он создаст произведение, которое будет волновать умы и чувства поколений.

Вот то основное, что мне хотелось сказать молодым скульпторам.

\* М. Манизер. Скульптор о своей работе, т. I. Л. — М., «Искусство», 1940, стр. 39.





# МАСТЕРА ИСКУССТВА О КОМПОЗИЦИИ

*Д. ДИДРО*

Пусть композиция будет простой и ясной. Следовательно, ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара. Пусть сюжет ее будет един.

...Художник располагает только одним мгновением, и он не имеет права объединять два мгновения, как и два действия. Только при некоторых обстоятельствах возможно, не идя вразрез с истиной и интересом, напомнить предшествующее мгновение или дать предчувствовать последующее. Внезапная катастрофа настигает человека среди его занятий: он уже в этой катастрофе, и он еще в своих занятиях. Певец, который исполняет с напряжением бравурную арию, скрипач, который мучается и волнуется, внушают мне тоску и огорчение. Я требую от певца такой непринужденности и свободы, я хочу, чтобы музыкант пробегал пальцами по струнам так легко и так уверенно, чтобы я не подозревал о трудности исполнения. Мне нужно наслаждение чистое и без усиления, и я отвернусь от художника, который мне предложит эмблему или ребус для расшифрования.

Если сцена едина, ясна, проста и связана, я охватываю целое единым взглядом; но это еще недостаточно. Нужно еще, чтобы она была разнообразна, и она будет таковой, если художник — неуклонный наблюдатель природы.

Момент возбуждения и момент успокоения имеют то общее, что каждый человек проявляет себя в них таким, каков он есть.

Пусть художник сохранит этот закон энергий и интересов: какой бы величины ни было его полагно, его композиция будет верна повсюду. Единственный контраст, который может получить одобрение вкуса, — тот, который происходит из разнообразия энергий и интересов, — в ней проявится, и никакого другого не нужно.



Контраст надуманный, академический, идущий от школы или техники — ложен. Это уже больше не действие, происходящее в действительности, но сделанное, рассчитанное действие, разыгрывающееся на полотне. Картина уже больше не улица, храм или площадь, это — театр.

Можно и должно жертвовать кое-чем ради техники картины. В какой мере? Я этого не знаю. Но я не хочу, чтобы оно наносило хотя бы малейший ущерб выразительности, эффекту сюжета. Трогай меня, удивляй меня, терзай меня; заставь меня сперва трепетать, плакать, дрожать, негодовать; удовольствие моим глазам ты доставишь после, если сумеешь.

Всякое действие заключает в себе несколько моментов; но я сказал уже и повторю еще, что художнику принадлежит только один, длительность которого равна взгляду. Однако подобно тому, как на лице, на котором царил скорбь и внезапно проявляется радость, я найду переживания нынешнего момента, смешанного со следами переживания, уже уходящего, так и в моменте, который изберет художник, могут оставаться, то ли в позах, то ли в характерах, то ли в действиях, пребывающие следы момента предшествующего.

Суть в том, что надо глубоко продумать свой сюжет. Нужно поистине хорошо заполнить свое полотно фигурами. Нужно, чтобы эти фигуры расположились там сами собой, как в натуре. Все они должны содействовать общему эффекту сильным, простым и ясным способом, иначе я скажу, как Фонтенель сонате: «Фигура, что ты от меня хочешь?»

Композицию делают на живописную и выразительную. Но меня мало затронет то, что художник расположил свои фигуры для самых любопытных световых эффектов, если ансамбль не говорит ничего моей душе и если его персонажи стоят подобно посторонним друг другу лицам на каком-либо общественном гулянье или как животные у подножия горы на пейзаже.

Всякая выразительная композиция может быть одновременно и живописной; когда композиция насыщена всей возможной выразительностью, она будет в достаточной мере живописной, и я поздравляю художника с тем, что он не пожертвовал здравым смыслом ради наслаждения органов чувств. Если бы он поступил иначе, я бы сказал ему так же, как несущему вздор краснобая: «Ты говоришь очень хорошо, но ты сам не знаешь, что говоришь!»

Есть, без сомнения, неблагодарные сюжеты, но только для посредственных художников они представляются избитыми. Для бесплодной головы все неблагодарно.

Хорошо продуманная главная идея должна деспотично подчинить себе все остальное. Это движущая сила машины и, подобно силе, влекущей небесные тела и удерживающей их в орбитах, она действует обратно пропорционально расстоянию.

Одного твоего желания, чтобы эта фигура делала то-то, а эта то-то, еще недостаточно. Надо еще, чтобы твоя идея была правильной и последовательной и ты ее выразил так ясно, что я не ошибся бы в ее понимании, и не только я, но и другие: и те, кто смотрят ее сейчас, и те, кто будет смотреть в будущем.

Нет прекрасного вне единства; и нет единства без подчиненности. Кажется, что это противоречит одно другому; но это не так.

Каждое произведение скульптуры или живописи должно быть выражением какой-нибудь высокой идеи, должно заключать в себе поучение для зрителя; без этого оно не то.

Каждая композиция, достойная похвалы, неизменно находится в полном соответствии с природой; все должно быть так, чтобы я мог сказать: «Я не видел этого явления, но оно существует».

...Требование единства времени для художника еще более сурово, чем для поэта, так как перед ним стоит задача изобразить почти что неделимое мгновение.



...В описании поэта мгновения следуют одно за другим; если изобразить их все в живописи, этого хватило бы на целую галерею картин.

...Я сказал, что художник располагает всего лишь одним мгновением; однако это мгновение может существовать с отголоском предшествующего, с предвещаниями последующего момента.

...Композиция страдала бы однообразием, если бы главное действие должно было непременно находиться посредине. Можно, быть может, даже должно, отступать в сторону от центра, но сохраняя в этом умеренность.

### **Э. ДЕЛАКРУА**

Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нем не заключается столько же мгновений, сколько в картине деталей и фаз? К чему в конечном счете стремится каждый литератор? Он желает, чтобы его произведение, после того как его прочли, произвело то впечатление единства, которое картина производит сразу.

О важности сюжета. Любой сюжет может стать важным только благодаря достоинствам исполнения. О, молодой художник! Ты ждешь сюжета? Но сюжетом может быть все! Сюжет — это ты сам, это впечатления и чувства, которые ты испытываешь, глядя на природу...

...Живопись — не болтливое искусство, и в этом, по-моему, ее немалое достоинство.

### **А. ИВАНОВ**

Пока не сделал дурно, не сделаешь хорошо. Дурное все остается в прошлых втודהх, из которых одно лучшее вносится в настоящую картину.

### **П. ЧИСТЯКОВ**

Способность прирастать к задуманному сюжету, им жить, о нем только и думать всюду и везде и постепенно, шаг за шагом, достигать осуществления его, законно и на верных данных, есть способность создать — творить — творчество.

...Всякому лицу, действующему в картине, дайте роль — слова даже, и тогда она, т. е. картина, будет вполне историческая — классическая, по крайней мере, в композиции.

...Делайте только то, что помогает выразить смысл сюжета и что красиво идет к оному. Подумайте хорошенько. Поднимете задачу эту — создавайте, пишите; нет — бросайте.

Художник должен, взирая на окружающее, вдумываться. Он делает выводы, заключения и построения.

...Нужно писать и рисовать картину не как малевание на холсте, а как будто бы холст есть только рама или стекло, сквозь которые видна сцена.

...Не начинайте никогда писать картины, не нарисовав всего отлично, а рисовать не начинайте, не сочинив хорошенько сюжет и не решив, как будете писать.

...Картине нужен план, сначала подумайте, как и откуда пришли люди и зачем. Как они оказались на этих местах. Старайтесь располагать их свободнее, чтобы они могли двигаться. Но если по смыслу, для силы нужно фигуры сдвинуть, то и обмануть можно для цели.

...Колорит в композиции есть то, когда смотришь на одну фигуру и видишь, что она отвечает другим, то есть когда все поет вместе. Набор фигур и каждое свое — наоборот.

...Какой сюжет — такая и живопись. Кто видит цель, тот видит дело.

...Сочинять следует энергично, но долго, и всегда, и везде.



## И. БАРДОВСКИЙ

Упражнения в эскизах я считаю важным еще и потому, что это развивает способность работать «от себя», но только, — еще раз повторяю, на основании упражнений с натуры и по законам реализма.

...В целях развития у учащихся творческих способностей и умения синтезировать свои наблюдения ведутся занятия по композиции и эскизу на заданные и свободные темы.

В заданиях идут от менее сложного к более сложному. Например, начинают с композиции в одну фигуру на движение (лыжник на бегу), на тон (полуобнаженная фигура на фоне отворенной двери) и т. д.; потом переходят к более сложным композициям из нескольких фигур с живописным заданием, экспрессией и т. д.; наконец, вводятся тематические задания.

Главная цель эскизной композиции заключается в том, чтобы наметить пластический интерес, который художник предполагает выполнить в своей будущей работе. Это, так сказать, проект будущей картины. Не исключена возможность того, что некоторые образы представляют воплощение красоты, которая, может быть, никогда и не воспроизведется в картине, но в эскизе все же должна найти свое воплощение и должна быть показана. Пластический интерес может быть очень разнообразен как по своему происхождению, так и по содержанию.

Художник увидел когда-то нечто в натуре, может быть, сочинил, может быть, тема эскиза случайно пришла в голову и т. д. По содержанию эскиз может состоять: 1) в разрешении чисто живописной задачи, 2) в разрешении тональной задачи, 3) в выявлении характера, 4) в передаче настроения, 5) в выявлении движения и 6) в решении какой-нибудь идеи и т. д.

Каждая из поставленных задач и должна быть особенно ярко выражена в эскизе.

...В области композиции никакой теории я не знаю. Те теории, которые существовали в Академии относительно заполнения плоскости картины в известный план: в треугольник, в круг, — эти все теории надуманы, подражательны и условны. Конечно, если считать композицией умение расположить желаемое на плоскости, заполнить холст, тогда в композиции есть правила. Я веду упражнения в двух задачах: 1) уметь владеть пропорциями и в рисунке и в живописи — между изображаемыми предметами и пространствами между ними, 2) расположение изображаемого с целью максимальной передачи желаемого. Незыблемых для меня теорий композиции не было, а так как я вел школу реальную, то обыкновенно у нас шел разговор относительно того, насколько выражено композицией желание художника. Я на композицию смотрю как на известную мечту художника.

...Способ выразить «мечту» и есть композиция. С некоторыми художниками бывали такие случаи: вот ходит художник по Флоренции, смотрит картины старых итальянцев, и вдруг ему в голову приходит русская тема под влиянием итальянцев, не по способу выражения, а по какой-то идее художественной, которая роднит все роды искусств.

Научить компоновать, как учили в старину, можно, но что толку от этого? Это то же самое, что учить рисованию по канону. Когда заходит разговор о композиции, мы исходим от того, насколько выражена в картине художественно-пластическая задача, которую поставил художник. Речь идет о композиции для каждого художника и его произведения в отдельности, а не об общем правиле для всех.

...Я уже говорил о композиции. В живописи может быть композиция формы, значит рисунка и цвета. Линейная композиция может быть только в орнаментальных и чисто графических произведениях.

...Взявшись за какую-нибудь историческую тему, надо хорошо изучить эпоху, портреты деятелей тех времен, быт, обстановку и т. д.



К области художественной формы произведения относится также и его композиция.

Композиция есть осознанная автором форма художественного выражения своего творческого замысла во всех его слагаемых.

Форма композиции, исходя из образного представления как бы завершенной картины, осуществляется всеми имеющимися в распоряжении живописца средствами. Эти средства распадаются на элементы разного действия, они заключаются в действии и взаимоотношениях живых фигур и их окружения, в масштабах величин, в ритмике их построения, в светотени и в красках.

Первоначальный композиционный расчет, то есть воображаемая композиционная схема, составляет первичный момент композиции. Она впоследствии наполняется вообразимыми, конкретными живыми людьми и живым действием.

Композиционная форма живописного организма — самая живучая сторона произведения живописи, не изменяющаяся во времени.

...Композиция устанавливает порядок зрения, овладения вниманием зрителя. Она отражает на себе всю сумму переживаний и мыслей художника о своем предмете. С другой стороны, она определяется художественными тенденциями, идейным замыслом, характером, художественной культурой самого живописца.

...Вся философская, техническая и методическая часть композиций искусства прошлого должна усваиваться на анализе взаимной связи его идеологического и формального содержания. Прямая и непосредственная связь художника с живой действительностью и личное участие в строительстве социалистического общества являются предпосылкой живой композиционной культуры. Вместе с этим никакая теория композиции не может предопределить грядущих форм искусства, ибо не теория создает практику нового искусства, а практика — новые теории. Это не мешает извлечению из опыта прошлого того большого методического материала, который создан лучшими его мастерами, отлично знавшими законы восприятия искусства и способности воздействия на зрителя.

Главной целью изучения композиции искусства прошлого должно стать ознакомление с методами диалектического использования элементов изобразительного языка. Оно учит также сосредоточивать внимание зрителя на существенном и важном и подчинять этому главному сопровождающие части.

Изучение композиционной методики прошлого способствует прежде всего росту личной художественной культуры, золотому чувству меры, стилистической цельности искусства и полноте художественного сознания. Но изучение композиций прошлого не дает одной драгоценной стороны — чувства непосредственности. Эту непосредственность может дать лишь сама жизнь.

Связь художника с большой жизнью страны, неослабное наблюдение всех ее проявлений составляют самое важное и естественное условие живого искусства и его новой композиции.

Острота и свежесть подхода к задаче невозможны без личного изучения предмета своего искусства, без исчерпывающего знания всех его сторон.

Неповторимость и уникальность произведения живописи обязаны непосредственному соприкосновению художника с жизнью. Самые неожиданные по новизне композиции, самые экспрессивные углы и точки зрения рассыпаны в живых картинах жизни в щедром изобилии.

Предметом изучения должны стать как развернутые композиции больших картин, так и отдельные их фрагменты. Типы и виды композиций: одноплановые, двухплановые и многоплановые, научно-перспективные и условно-перспективные и также свободные бесперспективные ее виды — дают в каждом случае целый кодекс свое-



образных приемов, достигающих своих художественных целей. Элементы декоративные и реалистические, моменты психологические, жесты и мимика, движения и действия, группировки фигур и использование условий светотени составляют основной композиционный материал.

Композиция в своих начальных проявлениях участвует уже в этюдных и студийных работах, производимых непосредственно с натуры, так же как и в академическом рисунке. Ее первичный этап выражается в умении расположить фигуру или часть фигуры, или же кусок природы на бумаге и на холсте соответственно своей цели. Определение масштабов рисунка, ритмическое использование и учет пустующих промежутков на бумаге здесь уже играют свою роль. Искусство вписать изображение в четырехугольник холста составляет уже начало композиции. Умение подчинить своему художественному замыслу масштабы фигур, расположение их на бумаге и вся экспрессивная часть работы составляют композиторскую область. Композиционная задача осложняется с осложнением целей и замыслов художника.

...С академической, учебной точки зрения, преимущественно интересны и более всего необходимы упражнения в композиции человеческих фигур, то есть в их группировках, в установлении их смысловых и психологических взаимоотношений соответственно с темой. Всестороннее знание предмета избранного сюжета — гарантия жизненного его решения. Практические работы над композицией, вырабатывающие свободное и творческое овладение фигурами в движении, а также способствующие накоплению живого материала для его использования в течение всей последующей работы, заключаются в следующем:

1. Упражнения в схематических набросках лиц, фигур и животных.
2. Рисование по памяти и воображению фигур в движении.
3. Усвоение привычки альбомного рисования как в студиях, так, еще больше, в обстановке живой жизни.
4. Коллекционирование альбомных зарисовок фигур, сценок, уголков жилищ, обстановки, типажей, костюмов, кусков природы, процессов труда, общественной жизни, домашнего быта, всей специфики советской культуры, ее красок, стиля и т. п.
5. Изучение в виде зарисовок городской и пригородной, колхозно-совхозной и фабрично-заводской, клубной, детской, домашней, праздничной и повседневной жизни и всего богатства исключительных или необычных моментов жизни и природы.
6. Зарисовка всего редкостного или типического, даваемого действительностью.
7. Упражнения в композиционных импровизациях на любые темы или же в виде иллюстраций к рассказам и стихотворениям.
8. Упражнения в построении композиции путем использования подсобных, подготовительных книг, рисунков и этюдов, фигур в требуемом движении, в нужном освещении и красках и в нужном общем настроении.
9. Упражнения в применении заказов перспективы в различных условиях композиции.
10. Воспитание привычки к застойной повседневной работе над карандашными набросками композиции.
11. Повышение художественного чувства в компоновке предметов мертвой натуры, складок и группировок, в постановке живой модели в интерьере и т. п.
12. Зарисовка композиционных решений любых мастеров-композиторов.
13. Усвоение последовательных этапов методики композиции через ряд первичных карандашных рисунков к завершению композиции и конечному ее решению в красках.
14. Композиционные упражнения по свободному использованию картинной поверхности (без горизонта и без перспективы).

В композиции можно выделить и еще одну основную ее часть — схему, которая



образует главный принцип ее построения. Она образуется по обобщенной и упрощенной до простейшей геометрической фигуры композиции; она рисует основные соотношения между главными составными частями картин по их смыслу и по построению.

Квадрат, круг, треугольник, пирамида и прочие геометрические фигуры, способные многое упростить, систематизировать, обобщить и уяснить, играют в живописных схемах большую подсобную роль.

Схема обычно предшествует последующей детальной разработке композиции. Она кладется в основу первичной мысли о будущей полноценной картине.

...Ритм и ритмика, заключенные в композиции, основанные на смысле изображения, связаны с масштабами величин, чередованием больших и малых пятен, соотношением крупных и мелких величин. Ритмика определяет относительную динамичность всей композиции, составляя одновременно принадлежность многих других сторон живописи: ее техники, кладки красок и фактурных образований, ее светотени и цветовых контрастов; она касается всего темпа чувствования художника.

Ритм заражает зрителя, акцентируя его внимание на важных частях и моментах; он заставляет его взгляд скользить по незначительным подчиненным деталям и задерживаться на крупных, локальных и основных частях художественного организма.

Ритм сразу настраивает зрителя на требуемый лад. Ритм в живописи составляет его важнейшую, но не явно видимую сторону. Ритм живописной техники, выражающийся в ударах кисти, можно рассмотреть иной раз лишь через лупу или в увеличенном виде на экране. Он кроется в заметных для поверхностного взгляда особых качествах техники. Он зрителем больше ощущается, чем видится глазом.

...Ритмика новой жизни может быть запечатлена в новых ритмических построениях в искусстве.

...Задачи композиции в советской живописи определяются общими задачами социалистического реализма как высшего вида реалистического искусства. Необходимо найти пути к наиболее выразительным и могучим формам воплощения нового содержания, к постепенной выработке органического стиля искусства великой эпохи, современниками которой мы являемся.

Идеи коммунизма, коммунистическая культура и коммунистическая мораль являются тем путеводным знаменем, которое несут в жизнь советские художники.

Совершенная композиция в живописи должна способствовать успешному решению этой большой задачи.

Изучение области композиции в искусстве равносильно изучению законов и методов воздействия на зрителя средствами живописи.

Художнику следует хорошо знать, чем и как воздействовать на зрителя, чтобы вызвать в нем нужное впечатление. Сила реакции зрителя всецело зависит от яркости образного решения картины.

Социалистический реализм в искусстве является новой в мире художественной культурой не только по содержанию; новое содержание же, выраженное в штампованных и давно знакомых формах, взятых из далекого прошлого, не способно дать полноценного выражения новых идей.

Поэтому новаторство в советском реалистическом искусстве, как и в советской художественной школе, неизбежно.

Самой важной творческой задачей советских художников является работа над композицией, которая призвана быть выразительницей идей, мыслей и чувств советского народа, героических строителей коммунистического общества.

...Более принципиальный отбор всего нового как по смыслу, так и по форме играет решающую роль для придания произведению стиля и характера нашей эпохи.

...Успехи в композиционной работе возможны только при условии теснейшей связи содержания со всеми сторонами профессионального мастерства.



...Художник должен сделать отбор существенно значительного, нового, поражающего воображение и потому запоминающегося.

Поэтому новизна зрительного решения, выражающего замысел художника, всегда сильнее действует, и произведение запоминается лучше, чем когда содержание выражено в многократно использованных формах.

Новизна художественного выражения неизменно связана с непосредственным восприятием природы и жизни, с непосредственным чувствованием жилого реального мира.

Никакой домысел, никакое теоретизирование не способны заменить многообразных богатств, щедро предлагаемых художнику живой действительностью.

Художественная форма композиции, иначе говоря, слагающие ее элементы, численно ограничены, однако их различное сопоставление безгранично, как безгранично разнообразна сама жизнь.

Основной составной частью композиции являются прежде всего человеческие фигуры и лица, определяющие главное содержание композиции.

Для сопровождающего людей окружения имеется целый арсенал композиционного оружия. Среди этого оружия большую роль играют линии и абрисы, определяющие границы предметного мира. Эти линии и абрисы, определяющие также смысл и зрительную ритмику картины, являются всего лишь иллюзорными, и в композиции именно они создают ее характер.

Существенными компонентами композиции является светотень и вызываемые ею контрасты — светлого на темном фоне и темного на светлом фоне.

Могущественными компонентами композиции являются цвет и колорит, которые характеризуют время действия в картине (день, вечер, ночь) и определяют эмоциональную окраску произведения живописи, раскрывают ее идейную направленность, помогая выражению человеческих переживаний и эстетически гармонизируя картину.

Важнейший элемент композиции заключается в зрительной ритмике. Для живописи ритмика аналогична значению звуковой ритмики в мире музыки.

Искусно найденная зрительная ритмика способна зрителя восхитить и увлечь, неумелое же ее использование вызывает тоску, выдавая полное отсутствие чувств художественного такта (и вкуса) автора.

Самая существенная часть композиции определяется умением создать в картине так называемый «центр внимания», которому подчиняются все другие части картины. «Центр внимания» сосредоточивает внимание зрителя на главных действующих лицах и на основном смысле картины.

«Центр внимания» не всегда должен быть в единственном числе, может быть два центра, а иногда и более.

Методы выделения этих «центров внимания» состоят в искусном использовании светотени, расстояний между фигурами, величин и масштабов фигур, в умелом использовании окружающей людей обстановки, в использовании цветовых сопоставлений и др.

В композиции также трудно переоценить значение выбора «точки зрения», или так называемого «угла зрения». Находчивость в выборе «угла зрения» имеет целью ввести зрителя в картину, делаю его как бы соучастником изображенного события.

Одновременно с нахождением точки зрения приходится определить и горизонт, условно отмечающий высоту глаза зрителя, смотрящего на картину. Композиции могут быть с высоким, низким и средним горизонтом. Горизонт, взятый на высоте стоящего или сидящего человека, получается наиболее обычным. Такой горизонт является естественным для изображения людей в комнатной обстановке. При высоком или низ-



ком горизонте впечатление от картины в корне меняется. Низкий горизонт, например, позволяет изобразить человеческие фигуры с ног до головы на фоне неба, что придает им силуэтность и обобщенность трактовки, так как они темнее неба. При сильном освещении фигур получается обратный эффект: светлые фигуры на относительно более темном фоне. Использование же высокого горизонта показывает на высокое местонахождение зрителя, откуда он способен обозревать большое пространство с уменьшенной масштабностью людей, домов, деревьев и всего видимого сверху и издали.

Искусное использование своеобразной и наиболее выразительной «точки зрения» и горизонта, умелое распределение света и тени на картине в условиях фронтального, бокового или встречного освещения, понимание законов зрительной ритмики и красок природного мира способны творить чудеса композиционного искусства, очаровывая зрителя никогда ранее им не виданным зрительным образом, ярко, наглядно и по-новому отображающим живую картину жизни.

...Изучение сложного композиционного искусства лучших мастеров реалистической живописи может расширить круг представлений молодого художника — изучение много способствует пониманию возможностей использования художественного оружия.

Реалистические композиции могут быть разделены на несколько типовых групп. Среди них имеются одноплановые композиции, являющиеся обычно и первоплановыми, то есть самыми близкими к зрителю изображениями человеческих фигур. Типы двухплановых, трехплановых и многоплановых композиций используются для более сложных сюжетов, перспективно уводящих зрителя в глубину пространства. Композиции делятся на внутренние замкнутые, завершенные, дающие законченное представление о сюжете, и на композиции фрагментарные, то есть такие, которые представляют как бы часть целого, выхваченный кусок из более обширной картины жизни.

Фрагментарный характер композиций сосредоточивает внимание зрителя на многих человеческих фигурах, изолированных от окружающей их обстановки.

Исключительно важным для социалистического искусства, в центре внимания которого стоит человек, является умение справляться с выражением психологического состояния людей, с мимикой и жестом, с нюансами экспрессии лица. Психологический момент в советском искусстве приобретает первостепенное значение, ибо он является самым активным и жизненным, самым понятным массовому зрителю средством выражения содержания.

...Композиция произведения живописи является самой прочной, не подвергающейся со временем изменениям, слагающей частью картины. Она живет в репродукциях и на фотоснимках, на страницах журналов и книг без изменений, она воплощает самую ценную часть произведения искусства — его смысл.

...Один только перечень тех предметов, которым можно учить в помощь овладению искусством композиции, способен доказать необходимость специального и методического преподавания композиции. Эти предметы примерно следующие: изучение типов и видов реалистических композиций на опыте крупнейших мастеров; изучение специфики составных элементов композиции и их относительного значения. В частности, это изучение касается закономерного использования светотени и контрастов, большой и малой масштабности фигур, законов зрительной ритмики, законов перспективы, умения выделять главные персонажи картины путем их соответствующего окружения, исполнения световых и цветовых возможностей. Необходимо также изучение на практике множества оптических законов, активно действующих в живом мире, и умение применять их в композициях.

Не менее важно понимание законов геометрии и значения геометрических (объемных и линейных) фигур как средств, тонизирующих и обобщающих явления всего зрительного природного и вещного мира и имеющих значение для определения



и выработки композиции. Изучения требуют примеры их использования в классическом искусстве прошлого.

Воспитание творческих навыков молодого художника, направленное на углубленное понимание живой советской современности и на правильное понимание культуры социалистического реализма в искусстве, должно иметь целью умение производить отбор всего типического, прогрессивного, нового, определяющего характер советской культуры. Этот отбор необходимо производить в людях и в лицах, в обстановке окружающей жизни, повсюду.

В учебную часть преподавания композиции должны входить также меры для предупреждения неизбежных и типичных заблуждений и ошибок у начинающих художников, не имеющих опыта.

Большое значение в композиционной работе имеет умение овладеть вниманием зрителя, заставляя его видеть все показанное в произведении живописи в последовательном порядке, видеть прежде всего и больше всего самое существенное, правильное, понять его идейную сущность.

Учить следует верному пониманию закономерности картины, ее идейной и формальной завершенности и ее живописному и формальному пластическому совершенству.

К изучению композиции относятся усвоение логической, целесообразной последовательности в композиционной работе и предварительном собирании материалов для нее, то есть в организованной методике работы над картиной, приводящей к живому и выразительному конечному результату.

Каждый из разделов живописного искусства требует своей особой специфики композиционной культуры. Так, в области портретной живописи можно говорить о портретных изображениях — характеристиках, о портретах обстановочных, композиционных, о портретах-картинах.

## **Е. КИРРИК**

...Бесспорно, что именно область композиции является средоточием идейно-творческого начала в изобразительном искусстве. В этом смысле даже портрет и пейзаж с натуры немислимы вне композиции, которая выражается в них, в первую очередь, в выборе точки зрения, в том или ином размещении на холсте изображаемых элементов, то есть в данном случае через композицию выражается личное волевое отношение художника к своей модели, его понимание модели.

...Прежде всего следовало бы сказать о неделимости композиции, то есть о том, что строить ее следует таким образом, чтобы ничего нельзя было изъять из нее или передвинуть.

...Полноценное художественное произведение всегда уникально, оригинально, и в этом его драгоценность. Стало быть, прежде чем компоновать, надо обладать идеей.

...Понятия «тема» и «идея» практически часто отождествляются, что глубоко неверно. Нет произведения, лишенного темы, в то время как присутствие идеи в произведении встречается значительно реже. *В каждой реалистической картине легко уловить, о чем рассказывает художник, но не всегда ясно, что художник хотел сказать своим произведением.*

...Первое и важнейшее условие для композиционного творчества — способность художника мыслить, сознательно относиться к жизни, к действительности, глубоко ее понимать, иметь свою точку зрения на жизнь, то есть обладать определенным мировоззрением.



...Изобразительное искусство всегда передает только один момент, в отличие от театра, литературы и кино, где есть возможность показать весь процесс развития сюжета, формирования характера и т. д. Мне кажется, что законом является необходимость так показать этот один момент, чтобы зритель ясно почувствовал, что ему предшествовало и что, вероятно, последует за ним. Только в таком случае создается впечатление движения жизни. Если этого нет — произведение будет казаться застывшим, условным, нежизненным. Этот закон в равной мере относится и к построению сюжета, и к трактовке психологических взаимоотношений персонажей композиции, и к трактовке просто физического движения — динамики в ее обычном смысле. Классическим примером последнего может служить фигура «Дискобол» работы Мирона. Скульптор из массы моментов, из которых складывается движение человека, метающего диск, выбрал такое положение, в котором, кроме предельного физического напряжения, ясно чувствуется как предыдущее положение тела дискобола, так и непрерывный бросок, которым должно разрядиться его напряжение. Будь это выражено чуть-чуть менее точно, получилась бы просто скрюченная фигура вместо полного жизни дискометателя.

...Выразительность, то есть воздействующая сила композиции, зависит главным образом от умения пользоваться контрастами. Значение контрастов в зрительном восприятии станет особенно понятным, если обратить внимание на то, что только благодаря контрастам мы воспринимаем предметы и их форму. Мы воспринимаем предмет по контрасту его силуэта и среды, его окружающей. И чем контрастнее, противоречивее их соотношения, тем ярче впечатление от предмета.

...Композиция чаще всего выразительна тогда, когда в основе ее лежит контраст, вытекающий из своеобразия идейного замысла художника.

...Ритм — это не только организующее начало в композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, не отделимые от художественности.

...Цельность композиции целиком зависит от идейной целеустремленности автора, от его волевого, сознательного отношения к своему произведению на всех этапах работы над композицией. Впечатление ясного и завершенного целого, которое должна производить композиция, зависит от способности художника подчинить второстепенное главному, слить все в один нераздельный организм произведения. Подобная композиция не терпит ничего случайного, не связанного органически с идеей произведения. Каждая деталь ее должна восприниматься как необходимая, добавляющая нечто важное к развитию замысла автора. Стало быть, правильно согласованная композиция должна предусматривать *логику восприятия* зрителя, тождественную *логике развития* идеи художника. То есть недопустимо, чтобы сразу бросалось в глаза что-то второстепенное или малозначительное в композиции, в то время как самые важные ее места оставались незамеченными.

### М. МАНИЗЕР

Несомненно, какой-то круг мыслей и чувств занимает и волнует каждого художника в любой момент его жизненного пути. Иногда они делаются неотступными, и художник начинает мучительно искать в окружающей его действительности выражение этих мыслей и чувств. Наконец, он замечает сюжет, то есть кусочек действительности, в котором впервые находит свою форму, свое выражение интересующее его содержание. Обычно почти одновременно с сюжетом появляется в сознании и изобразительный пластический мотив будущего произведения.

В поисках большей выразительности, работая на бумаге или в скульптурном материале, художник варьирует этот мотив, находя лучшее решение.



...Когда мотив найден, и художник им увлечен, начинается кропотливая работа по сборанию нужного материала — исторического, документального, портретного, пейзажного и т. д. Мастерское использование этого материала в написании картины, в исполнении скульптуры по уже найденному мотиву, использование с наибольшим успехом в разработке пластического мотива и является тем, что я называю композицией.

Таким образом, как легко заметить, вопрос нахождения основного пластического мотива я выношу за скобки композиции. Далее я попытаюсь доказать, что необходимо это потому, что нахождению мотива, как мелодии в музыке, научить нельзя, тогда как композиция есть наука, основы которой могут быть преподаны учащимся.

Таким образом, решается извечный спор о том, можно ли учить композиции (сочинению) или нет?

В первой части — нахождению мотива — нет, во второй — разработке его — да.

...Как можно и должно разрабатывать пластический мотив, то есть в чем должна заключаться работа над композицией? Каким правилам или закономерностям, выведенным из изучения действительности и всей истории изобразительного искусства, она должна быть подчинена.

Попробую перечислить некоторые главнейшие из этих правил.

1. Все в художественном произведении должно быть подчинено выражению основного его содержания.

2. Все в художественном произведении должно находиться во взаимосвязи, развитие должно быть понимаемо как движение, новое качество должно являться результатом изменений количественных, наконец, свойственное действительности единство и борьба противоположностей в той или иной мере должны всегда наличествовать и в художественном произведении, как тому учит диалектический метод познания действительности.

3. В произведении должен быть композиционный центр, привлекающий к себе наибольшее внимание зрителя. В круглой скульптуре должен быть главный аспект.

4. На службу наибольшей выразительности и новизне мотива должны быть употреблены все средства решения пространства, светотени, контрастов, гармонии цвета, сочетаний объемов, ритма и т. д.

5. Должны быть отвергнуты все случайности в размещении фигур, предметов и их частей, случайности в совпадении разноудаленных частей как в картине, так и в скульптурном силуэте. Примеры неудачных совпадений могут быть приведены в большом количестве.

6. Симметрия и асимметрия в композиции используются как выражение покоя в первом случае и беспокойства, движения — во втором.

7. В живописи, скульптуре и графике существуют определенные категории произведений, которые можно сгруппировать по ряду общих признаков в разделы — «художественные формы», подобные «музыкальным формам» в музыке (песня, романс, опера, симфония и т. д.).

Работая в области какой-либо художественной формы, обычно нельзя безнаказанно нарушать ее специфику. Характеристика художественных форм может быть уточнена. Само собой разумеется, что художественные формы меняются, нарождаются вновь, но в очень большом диапазоне времени.

8. Размер произведения должен соответствовать его содержанию, формат картины — ее композиции.

9. В монументальной скульптуре решающую роль играет тот особый ее строй, который придает ей качество монументальности и другое, не менее важное, качество масштабности (отношение к живому человеку), которой подчиняется все — до трактовки формы включительно.



10. Композиция рельефа в зависимости от его назначения подчиняется вполне точным правилам, выработанным практикой и т. д.

...Конечно, эти правила не незыблемы. Само искусство, развиваясь, вносит в них свои поправки, а иногда и разрушает их.

### **А. ПЛАСТОВ**

Создание картины не есть переписывание на одно полотно суммы этюдов, механическое их соединение согласно эскизу. Процесс написания картины — процесс творческий, со всеми присущими творческому делу противоречиями, капризами и прихотливой логикой, и даже малый опыт писания картин должен держать каждого из нас настороже перед возможностью столь естественного провала. Загодя мы обязаны знать, что если надо много этюдов, чтобы решиться начать картину, то еще больше их надо, когда нанесены первые контуры будущего произведения, властно диктующего и направление усилий, и объем, и качество, и строй материалов.





**СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.  
ВКЛЮЧЕННЫХ В ШЕСТОЙ ВЫПУСК**

На суперобложке: А. Е. Архипов. Девушка с кувшином. 1927. Масло.	Неизвестный художник. Портрет Орлова. Фрагмент . . . . .	31
На фронтисписе: Ф. Рюд. Марсельеза. 1833—1836. Бронза	Е. С. Сорокин. Нитяная девочка-испанка. Фрагмент . . . . .	73
Георгий на коне. Новгородская икона. XV век . . . . .	К. П. Брюллов. Портрет Н. В. Кукольника. Фрагмент . . . . .	74
В. А. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905. Масло . . . . .	И. Н. Крамской. Портрет неизвестной в белом. Фрагмент . . . . .	75
В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. 1891. Масло . . . . .	Ф. П. Токастой. Виноград. Гуашь . . . . .	77
А. Давид. Смерть Марата. 1793. Масло . . . . .	В. А. Серов. Петр I. 1907. Темпера . . . . .	79
Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Около 1504. Масло . . . . .	Кассат. Мать с ребенком. Пастель . . . . .	82
Д. Веласкес. Портрет Инфанты Маргариты. Около 1659—1660. Масло . . . . .	Портрет из Фаюма. II век н. э. Энкаустика . . . . .	85
М. А. Врубель. Девочка на фоне персидского ковра. Масло . . . . .	Ангел. Фрагмент фрески храма Кинцвиси. Конец XII — начало XIII века . . . . .	87
Рембрандт. Саския — жена художника. 1633. Масло . . . . .	Н. А. Андреев. Ленин пишущий. 1920. Гипс тонированный . . . . .	91
О. Ренуар. Девушка с веером. 1881. Масло . . . . .	С. Т. Коненков. Ф. М. Достоевский. 1933. Гипс тонированный . . . . .	93
В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Масло . . . . .	В. И. Мухина. Портрет А. Н. Крылова. 1945. Дерево . . . . .	94
Ж. Ф. Милле. Сбор колосов. 1857. Масло . . . . .	И. Д. Шадр. Портрет А. М. Горького. 1939. Бронза . . . . .	95
И. Е. Репин. Не ждали. 1884. Масло . . . . .	Н. В. Томский. Портрет дважды Героя Советского Союза А. С. Смирнова. 1948. Мрамор . . . . .	96
П. П. Кончаловский. Автопортрет. 1943. Масло . . . . .	А. П. Кибальников. Портрет В. В. Маяковского. 1954. Бронза . . . . .	97
Б. Г. Иогансон. На старом уральском заводе. 1937. Масло . . . . .	О. Роден. Мыслитель. 1888—1890. Бронза . . . . .	99
А. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927. Масло . . . . .	Ф. Д. Фивейский. Сильнее смерти. 1957. Бронза . . . . .	101
С. А. Чуйков. Воспоминания о Джайпуре. 1953. Масло . . . . .	Ника. Самофракийская. III век до н. э. Мрамор . . . . .	103
В. А. Серов. Зимний взят. Масло . . . . .	Ф. И. Шубин. Портрет М. В. Ломоносова. 1792. Мрамор . . . . .	105
Ю. И. Пименов. Обыкновенное утро. 1957. Масло . . . . .	З. И. Азгур. Портрет китайского писателя Лу Синя. 1953—1954. Мрамор . . . . .	107
Альбертинелли. Встреча Марии с Елизаветой. 1503. Масло . . . . .	С. Т. Коненков. Портрет сказительницы Криволеновой. 1916. Дерево . . . . .	109
Э. Делакруа. Свобода на баррикадах. 1830. Масло . . . . .	С. Д. Меркуров. Склонен-	
П. А. Федотов. Сватовство майора. 1848. Масло . . . . .		
Рембрандт. Возвращение блудного сына. Офорт . . . . .		21
С. Ф. Щедрин. Сорренто . . . . .		30



ная фигура монумента «Расстрел 26 бакинских комиссаров». 1929. Гранит . . . . .	110	Т. Г. Шевченко в Харькове. 1935. Бронза, гранит . . . . .	122
Л. В. Шервуд. Часовой. 1933. Гипс . . . . .	113	М. Г. Манизер. Монумент «Жертвам 9 января 1905 г.». Станция Обухово под Ленинградом. 1931. Бронза, гранит . . . . .	123
И. П. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1808—1819. Бронза, гранит . . . . .	115	Е. В. Вучетич. Памятник воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1949. Бронза, гранит . . . . .	124
И. М. Чайков. Футболисты. 1928—1938. Бронза . . . . .	117	Е. В. Вучетич. Советский воин-освободитель. Главная скульптура памятника воинам Советской Армии, павшим в боях с фашизмом. Берлин. 1949. Бронза . . . . .	12
В. Н. Соколов. Трудовая победа. 1950. Бронза . . . . .	119		
М. Ф. Бабурич. Песня. 1957. Гипс . . . . .	120		
В. Я. Боголюбов, В. И. Ингал. Серго Орджоникидзе. 1937. Бронза . . . . .	121		
М. Г. Манизер. Памятник			





# Содержание

## ЖИВОПИСЬ

- О композиции в живописи. Профессор народный художник УССР С. А. ГРИГОРЬЕВ . . . . . 5
- Краткие сведения по технологии живописных материалов и технике живописи. В. В. ТЮТЮННИК . . . . . 25

## СКУЛЬПТУРА

- О композиции в скульптуре. Профессор народный художник СССР Н. В. ТОМСКИЙ . . . . . 89
- МАСТЕРА ИСКУССТВА О КОМПОЗИЦИИ . . . . . 127
- Список художественных произведений, включенных в шестой выпуск . . . . . 140





ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

*в десяти выпусках*

Выпуск шестой

\*

Редактор *И. Г. Абельдьева*. Художник *Е. А. Ганнушкин*.

Художественный редактор *Е. Н. Симкина*. Технический редактор *Т. Б. Любина*

Корректоры *Г. Г. Муха*, *Н. Н. Прокофьева*

\*

A02822. Подписано в печать 18/II 1963 г. Бумага 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 5,19.  
Физ. п. л. 9+1,375 вклеек. Тираж 60 250 экз. Изд. № 197. Зак. 927. Цена 1 р. 80 к.

\*

Издательство Академии художеств СССР, Москва, Ленинградский пр., дом 62.

Полиграфический комбинат многокрасочной печати, г. Калинин.

Проспект Ленина, 5



## УВАЖАЕМЫЙ ТОВАРИЩ!

Издательство Академии художеств СССР сообщает, что в связи с увеличением объема IX тома «Школы изобразительного искусства» (вместо планировавшихся 11 листов объем IX тома составляет 19 листов) цена его увеличивается с 1 руб. 80 коп. до 3 руб.

IX выпуск посвящен работе художника в театре — созданию декораций, костюмов, грима; даются сведения о значении света и звука, об архитектурных стилях, мебели, бутафории, тканях.

В связи с тем что подобного рода пособие выпускается впервые, Издательство сочло возможным увеличить его объем по сравнению с другими выпусками, чтобы дать наиболее полное представление о деятельности художника в театре.

### Дополнительный X выпуск „Школы изобразительного искусства“

Издательство Академии художеств СССР, учитывая большой интерес, который проявляют к декоративно-прикладному искусству самые широкие круги читателей, приняло решение выпустить дополнительный X том «Школы изобразительного искусства».

Забота партии и правительства об эстетическом воспитании трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и художественных навыков чрезвычайно повысила роль декоративно-прикладного искусства. Призванные украшать и общественные здания, и жилые помещения, служить повседневным нуждам человека, произведения декоративно-прикладного искусства прочно входят в жизнь и быт советского народа.

В X выпуске «Школы изобразительного искусства» рассказывается о тех предметах, с которыми человеку приходится сталкиваться в повседневной жизни: это ткани, ковры, посуда, ювелирные украшения. Читатель ознакомится с художественными изделиями из металла, драгоценных и поделочных камней, кости и стекла, керамики, пластмассы и дерева, с росписью по дереву, металлу, плетением кружев, художественной вышивкой, ткачеством. Главное внимание обращается на художественные свойства и качества произведений декоративно-прикладного искусства как прошлого, так и, в особенности, настоящего.

Декоративно-прикладное искусство охватывает изделия самые разнообразные по форме, назначению и материалу. Производство многих из них в настоящее время связано с техническим, часто сложным заводским оборудованием, и это, естественно, ограничивает возможность заниматься изготовлением тех или иных предметов на равных с работой скульптора или живописца началах. Тем не менее в выпуске даются сведения о приемах производства самых разнообразных по назначению и материалу изделий.

Выпуск снабжен большим количеством иллюстраций.

Подбор примеров и иллюстраций современного советского декоративно-прикладного искусства сделан в значительной мере на основе выставок последних лет с тем, чтобы читатель был в курсе художественных достижений наших мастеров.

X выпуск «Школы изобразительного искусства» призван способствовать воспитанию и развитию художественного вкуса каждого любящего и интересующегося декоративно-прикладным искусством.