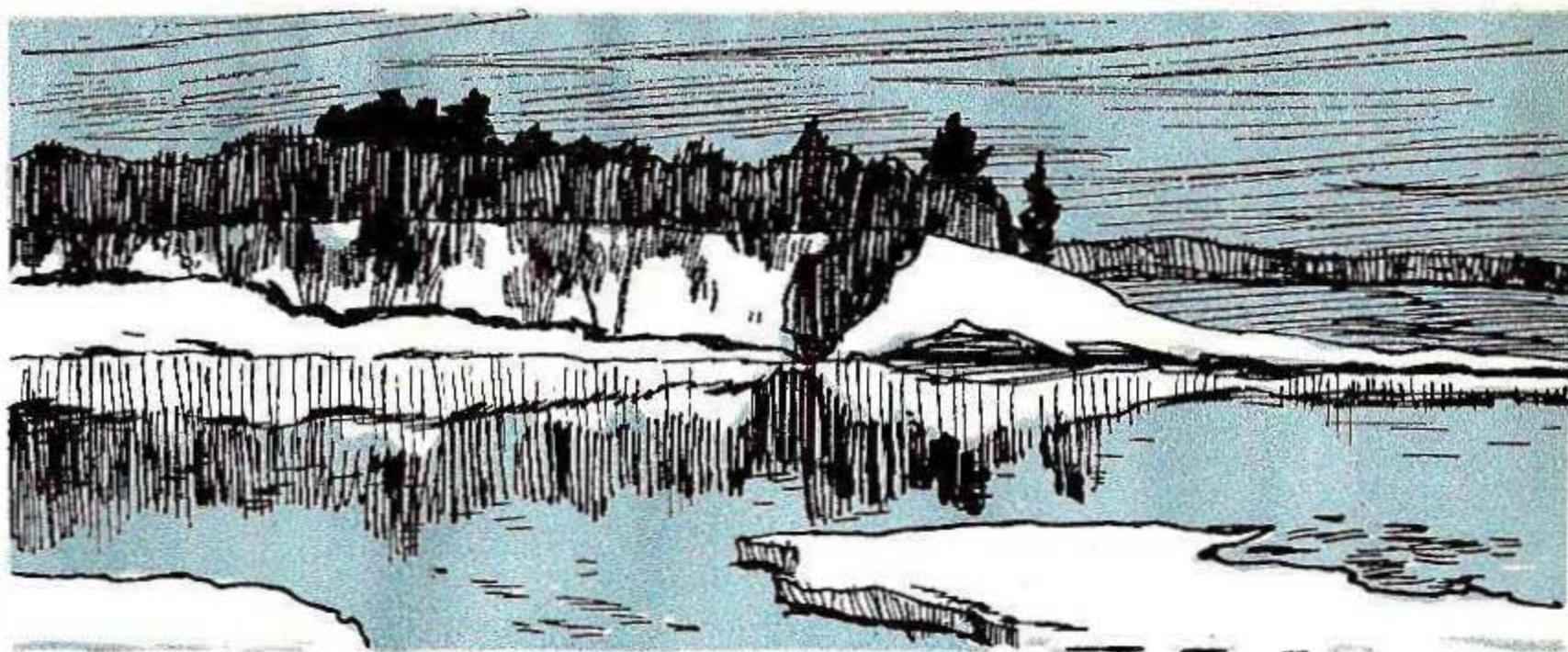


Г. Б. СМЕРНОВ, А. А. УНКОВСКИЙ



Р
ИСУНОК
И ЖИВОПИСЬ
НЕЙЗАЖКА

просвещение • 1965

ВВЕДЕНИЕ

Изучение пейзажа — одна из существенных частей подготовки будущего художника-педагога в области живописи и рисунка. Для студента-заочника, выполняющего значительное число заданий по изобразительному искусству самостоятельно, в домашних условиях, работа над пейзажем предоставляет большие возможности. Многие студенты-заочники, не ограничиваясь учебными заданиями, ведут самостоятельную творческую работу в области пейзажной живописи, участвуют в ежегодных выставках в стенах института, выставках учителей рисования и художников-профессионалов.

Пейзаж является самостоятельным жанром изобразительного искусства, а также играет важную роль в исторических и жанровых картинах.

Пейзажная живопись имеет многовековую историю. В музеях хранятся замечательные средневековые миниатюры, в которых разнообразные сюжеты разворачиваются на тонко проработанных пейзажных фонах. Художники эпохи Возрождения часто включали в свои картины пейзажи, передающие конкретно ту или иную местность. «Чистый» пейзаж впервые мы видим на одном из рисунков Леонардо да Винчи. Позднее многие художники целиком посвящают себя этому жанру.

Больших успехов добились пейзажисты Голландии XVII века, создавшие замечательные реалистические изображения родной природы. Тучные пастбища на бескрайней равнине, поросшие скудной растительностью дюны, ветряные мельницы, группы деревьев с широкими кронами, узкие улицы городов, море с плывущими кораблями — все это передано правдиво, с большой любовью и наблюдательностью на небольших по размерам картинах.

В Италии этой эпохи получило развитие иное направление пейзажного жанра. Там художники не стремились к реальной передаче окружающего мира. Они идеализировали природу, создавая так называемые «героические» пейзажи, приукрашенные, вызывающие ассоциации с классической поэзией. В их картинах руины античных зданий, нагромождения причудливых по форме скал, контрастные сопоставления темных «кулис» из деревьев с легкими по тону далями даны в красивых, но условных соединениях, далеких от восприятия окружающей действительности. Выполненные в таком стиле пейзажные картины часто носили декоративный характер и предназначались для украшения парадных залов. Наряду с условными декоративными пейзажами заказчики требовали от художников нарядных картин, изображающих с натуры пышные дворцы и аллеи парков.

В начале XIX века большое влияние на пейзажную живопись стран Европы оказали художники Англии, умевшие сочетать реалистическую передачу действительности с поэтическим восприятием природы. Во второй половине века во Франции среди молодых художников возникло стремление средствами живописи правдиво изображать скромные, неприкрашенные уголки родной природы. В небольшой деревушке Барбизон, близ Парижа, эти художники находили в природе композиции своих произведений, внимательно изучали и писали пашни, группы деревьев в лесу и отражения их в небольшом озере. Пейзажистов «барбизонской школы» привлекала возможность показать, как прекрасна жизнь природы. Некоторые из близких к ним художников соединяли пейзажную живопись с изображением людей труда, возделывающих поля крестьян. В творчестве других художников преобладало стремление поэтично поведать о красоте изменчивых состояний природы в разные времена года и в течение одного дня. В конце прошлого века пейзажисты Франции основное внимание направили на поиски таких звучных колористических решений, которые дали бы возможность убедительно передавать различные моменты солнечного освещения и богатство красок природы. Однако увлечение поисками красочных решений все больше уводило живописцев в сторону от реального изображения окружающей действительности, от соблюдения требований рисунка и наконец привело буржуазное искусство нашего времени к потере высокого мастерства, которым владели выдающиеся художники прошлого.

В России пейзажная живопись возникла в XVIII веке. До этого времени можно найти только элементы пейзажа, исполненные в условной манере. Они встречаются в иконописных композициях и книжных иллюстрациях.

Первые живописцы, посвятившие себя пейзажу, работали тоже в условной манере. На рубеже XIX века появились художники, увлекавшиеся правдивой передачей природы. Большим мастерством отличаются

изображения выдающихся памятников архитектуры Москвы и Петербурга в картинах Ф. Я. Алексеева и некоторых других художников, специализировавшихся в области городского пейзажа. Далеко за пределами России прославился С. Ф. Щедрин, чьи воздушные, замечательно передающие красоту Италии пейзажи завоевали автору почетное место в истории живописи. Великим новатором в области пейзажной живописи был А. А. Иванов. Его этюды на воздухе впервые в истории мирового искусства передали всю полноту восприятия природы человеком. Глубоко продуманные композиционные замыслы и взволнованное восхищение автора красотой явлений окружающей действительности тонко сочетаются в его пейзажах. А. А. Иванов первым из художников совместил совершенный рисунок с великолепной передачей пространства средствами тона и цвета, сумев уловить окрашенность самих световых лучей. Все средства, при помощи которых может быть передана полнота восприятия человеком природы, художник использовал для создания реалистических образов окружающего материального мира.

Большой вклад в историю живописи внесли А. Г. Венецианов и художники его школы, обратившиеся к изображению скромных и поэтичных уголков русской природы. В творчестве А. К. Саврасова с еще большей силой художественного воздействия была раскрыта красота родной природы. Разные подходы к задачам пейзажной живописи определили творческие пути романтического Куинджи, певца морских просторов И. К. Айвазовского, создателя эпических полотен, посвященных русскому лесу, И. И. Шишкина, высокоодаренного Ф. А. Васильева. Расцвет русской пейзажной школы неразрывно связан с именами И. С. Остроухова, В. Д. Поленова, В. А. Серова, А. М. Васнецова, К. А. Коровина и в особенности И. И. Левитана. Для каждого из своих произведений Левитан умел найти новые характерные пейзажные мотивы. Он научил нас видеть красоту родной природы там, где ранее мы ее не замечали. Целый ряд последователей И. И. Левитана продолжал замечательные традиции русской пейзажной живописи.

Творчество современных художников в области пейзажа очень разнообразно, как разнообразна и богата природа нашей многонациональной родины: поэтичные северные пейзажи Н. М. Ромадина, «сказы об Урале» В. В. Мешкова и рядом с ними солнечные пейзажи Армении, исполненные М. С. Сарьяном, бескрайние просторы Киргизии на полотнах С. А. Чуйкова. Заслуженной любовью зрителей пользуются индустриальные пейзажи Б. Н. Яковлева, А. А. Дейнеки, Г. Г. Нисского. При всем разнообразии тематики и творческих подходов все эти художники создают произведения в плане социалистического реализма. Любовь к родине, стремление изучать ее природу лежат в основе развития их индивидуальностей.

На произведениях советских художников-пейзажистов поколения молодежи учатся любить свою родину, ее богатую, многообразную природу.

Будущему учителю рисования необходимо профессионально изучать пейзажную живопись, знакомиться с произведениями выдающихся художников, чтобы потом передать свои знания и навыки учащимся. Для многих пейзаж может стать излюбленным жанром индивидуального творчества.

В пейзаже, как и в других жанрах изобразительного искусства, должна быть отражена наша действительность, чувства и мысли советских людей, их патриотическое отношение к родине и любовь к природе.

При писании пейзажных этюдов очень важно найти интересный мотив, осмыслить задачу, которую предстоит решить в данном этюде, и выбрать удачную точку зрения. Неправильно поступают те начинающие художники, которые бродят среди природы до тех пор, пока не увидят такой же точно мотив, какой они запомнили на той или иной картине в музее, и садятся его писать. Мы видим иногда в природе «левитановские» или «шишкинские» мотивы. Но нельзя забывать, что большой заслугой этих художников было умение подметить ту красоту природы, мимо которой, не замечая ее, проходили другие, и затем так взволнованно и образно поведать о ней, что зрители полюбили и запомнили ее и видят потом в жизни. Соученик И. И. Левитана по мастерской А. К. Саврасова М. Х. Аладжалов рассказывал, что среди создававших русскую пейзажную школу художников недостойным плагиатом считалось не только заимствование композиции, но и заимствование «мотива» для этюда, который был другим наблюден в жизни. Сарайчики, убегающая вдаль дорожка или темный силуэт елки на фоне сумеречного неба взяты на этюдах Левитана в запоминающихся композиционных построениях. Если подражатель нарочно использует колорит картины и только переставит местами элементы пейзажа, хотя бы и отыскав их в натуре, то такое заимствование достойно осуждения.

Начинающему пейзажисту вредно настраивать себя на повторение тех пейзажных мотивов, которые уже созданы другими художниками. Надо развивать в себе умение видеть красоту в природе, воспринимать то новое, что характеризует пейзажи нашей эпохи. Умение увидеть новое было свойственно выдающимся русским художникам. Если для XIX века в России были характерны пейзажи с узкими разноцветными «десятинами» пашен, проселком, маленькими сарайчиками за крытыми соломой избами и церковкой на горизонте, то теперь мы всюду видим широкие просторы однородных массивов хлебов, большие кирпичные

скотные дворы, новостройки, асфальтированные дороги. Надо стремиться увидеть красоту новых пейзажей, красоту современной жизни.

Одним из наиболее ярких художников нашего времени, умеющих увидеть и передать красоту новых пейзажей, является Г. Г. Нисский. В статье о том, что волнует его как художника, он пишет о современной тематике, о наших людях, которых он любит, о пейзажах, с которыми никогда не расстается. . . «Мне хочется уловить биение сердца нашего времени, запечатлеть его в красках, найти в окружающем удивительном мире замечательную новизну». Это чувство свойственно и другим выдающимся советским пейзажистам, которые учат людей по-новому смотреть на природу, обогащают духовный мир человека.

Пейзажная живопись обладает большой силой эмоционального воздействия и благодаря этому способна раскрыть перед зрителем красоту окружающего мира. Она должна быть глубоко идейной, эмоционально-содержательной, а также внутренне законченной и композиционно выразительной.

Существует, однако, ошибочное мнение, что пейзаж не требует больших знаний, мысли, что при выполнении пейзажа «сходят» погрешности в рисунке, а основное якобы заключается только в колорите. Зачастую занятия пейзажными этюдами рассматриваются просто как отдых. Это приводит к дилетантизму и безответственности.

Для того чтобы писать пейзажи, нужно уметь грамотно и выразительно рисовать, иметь хорошую общую подготовку в живописи, чувствовать гармонию красок, колорит, тонко подмечать и убедительно передавать различные состояния природы.

РИСУНОК ПЕЙЗАЖА

Исполнение карандашных и перовых рисунков является важной частью всей работы в области пейзажа. В учебной работе над пейзажем рисунок может иметь самостоятельное значение, когда работа задумана в графике, и вспомогательное, когда он служит цели изучения многообразных форм природы и используется как подготовительный материал для дальнейшей работы красками.

При решении композиции первых пейзажей можно пользоваться видоискателем — листком бумаги или картона с четырехугольным отверстием, соотношение сторон которого пропорционально соответствующему формату листа бумаги или холста. В дальнейшем приобретается необходимый опыт, позволяющий находить нужную композицию на глаз.

Выбирая положение линии горизонта в каждом отдельном случае, надо продумать, какую часть неба и земли лучше включить в пейзажную композицию. Композиция, при которой границы большинства объектов имеют горизонтальное направление, параллельное нижнему краю листа бумаги, затрудняет передачу пространства. В тех случаях, когда автор хочет изобразить крупный объект целиком, он должен отойти от него на большое расстояние и поместить его в этюде на втором плане. Постройки, деревья или другие крупные объекты на переднем плане могут быть помещены фрагментарно. Впечатление пространственной глубины усилится, если контрастно сопоставить рядом четкую лепку формы объектов первого плана и легкие, «воздушные» полутона далее. Этим приемом пользуются многие пейзажисты. На переднем плане часто дается так называемый «ввод в композицию» в виде направленной в глубину дорожки, нескольких «уводящих» ко второму плану кустов, невысокой ограды, лежащих в ракурсе бревен, ряда скошенной травы или «убегающих» в глубину теней от находящихся

сзади художника деревьев. «Ввод в композицию» помогает направить внимание зрителя на главный объект изображения, на композиционный центр пейзажа. Если в композиции портрета изображение человека чаще всего занимает центральное место, то в пейзаже главный объект редко помещают в самом центре картины. Обычно его слегка «сдвигают» в сторону. Иногда центральное место в композиции пейзажа отводится далям, чтобы сосредоточить на них внимание зрителя. При компоновке пейзажа нельзя произвольно нарушать пропорции изображаемых объектов, так как от этого рисунок будет казаться неубедительным.

При работе над пейзажем нужно всегда ставить определенную задачу. Например, при передаче состояния природы в рисунке основным является тональное решение. Материалом для его исполнения может служить древесный уголь, карандаш «ретушь» или черная акварель.

Практика в выполнении тоновых рисунков, передающих определенные состояния природы (хмурый день, ясное утро, тихий вечер и т. п.), поможет при выполнении первых живописных этюдов, где тоновое решение является неотъемлемой частью процесса живописи.

Перед началом работы над пейзажем с натуры следует продумать графическое или живописное решение избранного мотива и установить наиболее удачную точку зрения. Отыскать хорошую точку зрения на натуру весьма важно для успешного выполнения предстоящей задачи. Деревья, постройки и другие входящие в композицию объекты будут выглядеть по-разному с различных сторон и на разной степени удаления. Имеет значение и уровень точки зрения. Иногда замеченный во время прогулки интересный пейзажный мотив совсем «пропадает», когда рисующий усаживается на низкий раскладной стул. Удаленные предметы кажутся совсем разными в зависимости от того, смотрим мы на них с холма или из низины, с крутого берега реки или от самой поверхности воды.

Большое значение при выборе точки зрения имеет распределение больших тональных масс. Силуэты темных деревьев на светлом небе, различные по тону, возвышающиеся на разном удалении холмы, светлые отражения облаков в пруду и многие другие контрастные по тону части наблюдаемого пейзажа создают большое композиционное разнообразие. Очень важную роль при этом играет освещение. Те предметы, которые утром находились на полном свете, вечером будут видны силуэтно; контрасты глубоких теней и ярких освещенных поверхностей в солнечный полдень или сближенные тона в сумерках — все это до неузнаваемости изменяет характеристику пейзажа и требует различных композиционных решений.

Иногда при удачно выбранной точке зрения в пейзаже встречается какая-либо досадная помеха, нарушающая общий композиционный строй и мешающая цельности восприятия, например телеграфный столб, который неудачно «разрезает» композицию по вертикали, или какой-то другой случайный предмет. В таких случаях рисующий должен «убрать» или передвинуть помеху.

Начинающие художники часто недооценивают роль рисунка в живописи, и особенно в пейзажной. Любуясь природой, они хотят скорее запечатлеть тональные и цветовые отношения, которые характеризуют данный мотив. Но без знания рисунка, без практики в рисовании элементов пейзажа эта работа оказывается очень сложной и часто безрезультатной. Рисунок — основа пейзажной живописи. Предметы пейзажа требуют такой же грамотности построения, как и любая другая натура. Поиски композиционного решения, определение пропорций, построение перспективы, соблюдение так называемой «большой формы», нахождение тональных отношений — все это необходимые моменты в работе над пейзажем. Чтобы свободно передавать природные формы, нужно знать особенности их строения, а для этого необходимо как можно чаще рисовать с натуры. Подсобные наброски с задачами изучения отдельных элементов пейзажа удобнее делать в небольшом альбоме.

С альбомных зарисовок различных объектов или их фрагментов и следует начинать изучение рисунка пейзажа. Полезно внимательно и подробно рисовать стволы деревьев разных пород, пни, кустарники, ветви с плодами или цветами, лежащие близ дороги камни, части построек, различные виды сельскохозяйственных машин, транспорта и т. д. Надо упражняться в рисовании облаков (многие художники-пейзажисты заполняли такими рисунками целые отдельные альбомы). Рисуя облака, волны и другие быстро изменяющиеся по формам объекты, многое приходится делать по памяти, но в характеристиках этих объектов надо обязательно близко следовать натуре. Сохранились рисунки Ф. А. Васильева, И. И. Шишкина и многих других выдающихся пейзажистов, в которых они подробно анализировали формы растений, скал, построек и других объектов.

Делая наброски, надо внимательно следить за пластической характеристикой натуры.

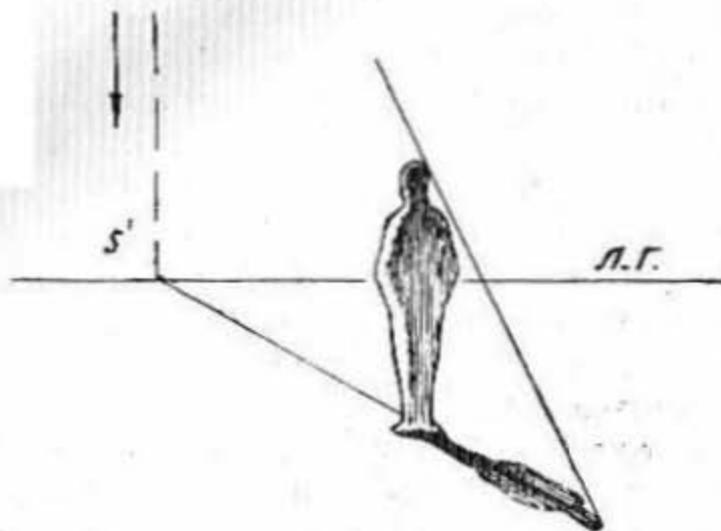
В природе очень много мелких форм, но не нужно в начале рисунка обращать внимание на частности, на мелкие детали. Лучше начинать рисунок без тона и затем постепенно вводить его, решая обобщенно сначала крупные массы. Потом можно перейти к более детальному выявлению объемов всех элементов пейзажа. Необходимо верно определить, что будет в рисунке самым светлым, а что самым темным, и внимательно проследить промежуточные градации полутонов. Заканчивая

работу, иногда приходится отдельные участки рисунка обобщать, а кое-что выявлять более четко.

В пейзаже художнику обычно приходится передавать естественное солнечное или лунное освещение. Только вечерние пейзажи с постройками иногда освещены искусственным светом фонарей.

В мировом пространстве лучи света от Солнца направлены во все стороны радиально, но расстояние до Земли настолько велико и по сравнению с ним масштабы видимых глазу освещенных поверхностей так незначительны, что не будет ошибкой считать попадающие на них лучи солнечного света параллельными. Исходя из этого, по теории теней, теневые поверхности ограничиваются параллельными лучами, касательными к предмету. Лучи естественного света (солнца или луны) могут освещать находящиеся на земле предметы сверху и одновременно сбоку, но не снизу. В полдень, когда солнце находится в высшей точке на небосводе, лучи все же не имеют вертикального направления, так как только на экваторе солнце бывает точно в зените. В моменты восхода и заката, когда солнце находится у горизонта, освещающие землю лучи имеют горизонтальное направление.

Если солнце находится позади наблюдателя, то падающие тени изображаются по закону перспективы направляющимися в точку схода на линии горизонта. В этом случае точка схода для границ падающих теней противоположит положению источника света. Если солнце находится сбоку от наблюдателя, то падающие тени будут направлены параллельно картинной плоскости. При положении солнца впереди наблюдателя направления теней «расходятся» от точки схода на линии горизонта. Эту точку легко получить, опустив перпендикуляр из источника света. Для определения длины падающей тени надо от источника света провести прямую линию (луч света) через верхнюю точку отбрасывающего тень предмета до встречи с линией тени на земле. Следует помнить, что



Определение длины падающей тени

абрис падающей тени определяется силуэтом предмета, а также характеристикой той поверхности, на которую падает тень. Тени на ровной земле, на бугре или в ложбине будут повторять направления горизонтальных, выпуклых и вогнутых поверхностей.

Перед началом работы над пейзажем с натуры надо учесть, в каком направлении будут передвигаться падающие тени. При этом следует помнить, что через два-три часа освещенные поверхности окажутся в тени.

На постройках, имеющих прямые углы, теневые и освещенные поверхности контрастно сопоставлены по тонам. На цилиндрических поверхностях (например, на боковой закругляющейся поверхности башни) мы наблюдаем постепенные переходы от яркого света к полутонам и затем к тени. На теневую сторону попадают лучи отраженного от освещенных поверхностей света и образуют так называемые световые рефлексы. Рисуя пейзаж днем, прежде всего надо учитывать рефлекс от неба и от освещенной поверхности почвы.

Воздух не вполне прозрачен. В атмосфере есть некоторое количество паров, которые препятствуют четкой видимости удаленных объектов. В городском пейзаже приходится учитывать наличие в воздухе дыма и пыли. Благодаря этому на большом расстоянии от зрителя контрасты светотени смягчаются и у горизонта все объекты объединяются светлой однотонной воздушной дымкой. На переднем плане пейзажа предметы изображают объемно, «во всю силу» контрастных тональных отношений. На втором плане все предметы рисуют немного смягченными воздушной средой, утратившими значительную часть своей объемности. Вдали объекты выглядят почти плоскими и изображаются без выявления формы светотенью.

Известную трудность при рисовании пейзажа представляет изображение водной поверхности и отражений в ней. Если лучи света падают на поверхность воды с волнами, то отражаются они под различными углами. Лучи, отраженные от поверхности гладкой воды, идут в одном направлении, поэтому мы видим зеркальное изображение. Чем сильнее источник света, тем ярче отражение. Наиболее четкие отражения видны на спокойной поверхности воды.

Отражение каждой точки предмета находится на продолжении перпендикуляра, проведенного из этой точки к плоскости воды, и на таком же расстоянии «за» поверхностью воды, на каком отстоит от нее отражающаяся точка предмета. Отражения в воде равны по размерам отражающимся предметам и также подчинены законам перспективного изображения. Вертикальные и горизонтальные линии сохраняют свои направления. Удаляющиеся параллельные линии в отражениях имеют точки схода, общие с линиями самих предметов. Все отражения повторяют формы предметов, но в опрокинутом виде. В отражениях можно



И. И. Шишкин. Пейзажный рисунок.

увидеть те предметы, которые в природе с избранной нами точки зрения не видны, так как загорожены другими. Подобные случаи можно наблюдать, смотря сверху на мост и его отражение в воде, где видна нижняя поверхность арки моста, которая в природе скрыта от глаз. Глядя на растущие у берега деревья и их отражения, мы замечаем, что они отражаются такими, какими мы могли бы видеть их, только находясь внизу, у самой поверхности воды. Если дерево находится на бугре, далеко от воды, то для того, чтобы правильно найти размеры отражения, надо мысленно «срезать» берег и продолжить поверхность воды до основания ствола дерева. Отложив от уровня воды вниз по вертикали величину, равную высоте дерева и почвы, мы определим место отражения его вершины. Чтобы лучше понять это, рекомендуем положить на стол зеркало и понаблюдать за отражением в нем различных предметов, в том числе и таких, которые находятся на некотором удалении от него.

Так как даже в спокойной воде имеются некоторые колебания, то отражения будут всегда иметь менее четкие границы, чем сами предметы. При рисовании отражений необходимо помнить, что в первую очередь надо выявить плоскость воды, поэтому в отражениях не следует передавать объемность предметов.

Обычно не все лучи отражаются в одном направлении, поэтому тональные отношения в отражениях предметов несколько сближены: темные места кажутся светлее, а светлые темнее. К цветам отражений в некоторой степени примешивается окраска воды, зависящая от примесей: частиц земли, ила водорослей и т. д.

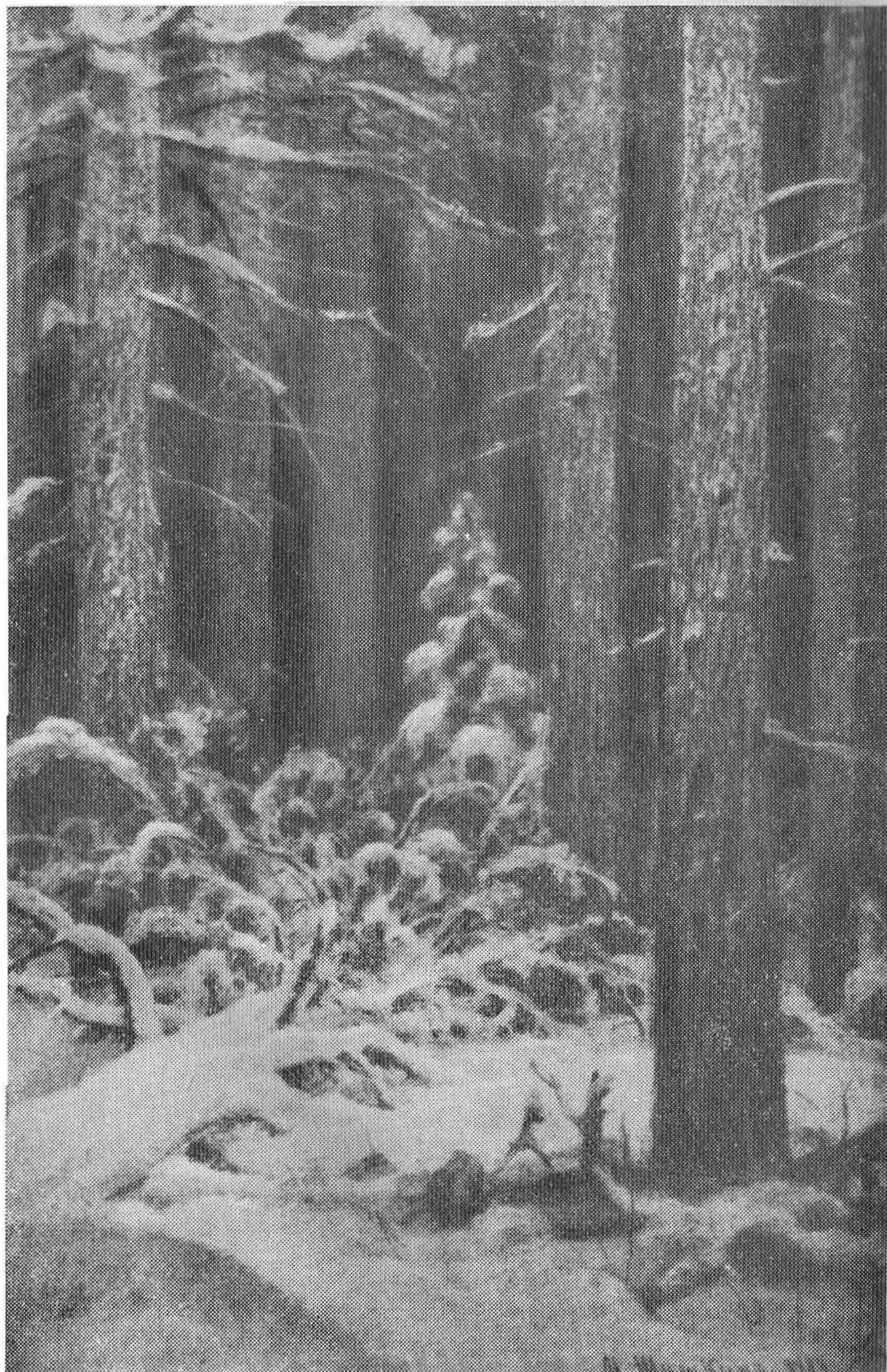
Отражения в воде с волнами видны на чередующихся вогнутых и выпуклых поверхностях. Если волны небольшие, то отражение может быть многократным и дробным (например, лунная «дорожка» на воде).

Неотъемлемым элементом почти каждого пейзажа являются деревья. Начинающему художнику надо внимательно изучать строение деревьев различных пород, делать зарисовки отдельных деревьев.

Рисунок ствола дерева надо начинать от почвы, а ветви от ствола. Вначале рекомендуется разметить крупные сучья, а потом более мелкие ветки. При рисовании надо избегать «чертежных» линий одинаковой толщины, изображая ствол и ветви легкими штрихами с различным нажимом, что поможет распределить светотень и передать фактуру коры дерева. Рисуя кору дерева, необходимо помнить, что она лежит на поверхности большой формы ствола, объем которого следует выявить в первую очередь.

Нет необходимости подробно «перечислять» в рисунке листву или хвою деревьев, надо изображать группы листьев и хвои, учитывая распределение светотени и используя разные способы нанесения штрихов. Многие начинающие пейзажисты стремятся уловить только наружные абрисы кроны деревьев, забывая при этом, что купы листвы надо

И. И. Шишкин.
Лес Зимой



изображать трехмерно. Ветви нельзя рисовать только «вправо» и «влево» от ствола, так как в природе они расположены не на плоскости, а в пространстве, многие из них ракурсно направлены в сторону зрителя или в глубь пространства. Хотя крона состоит из множества листьев, но они образуют цельный комплекс, характеристика которого зависит от породы, возраста дерева и его расположения в гуще леса или на открытой местности.

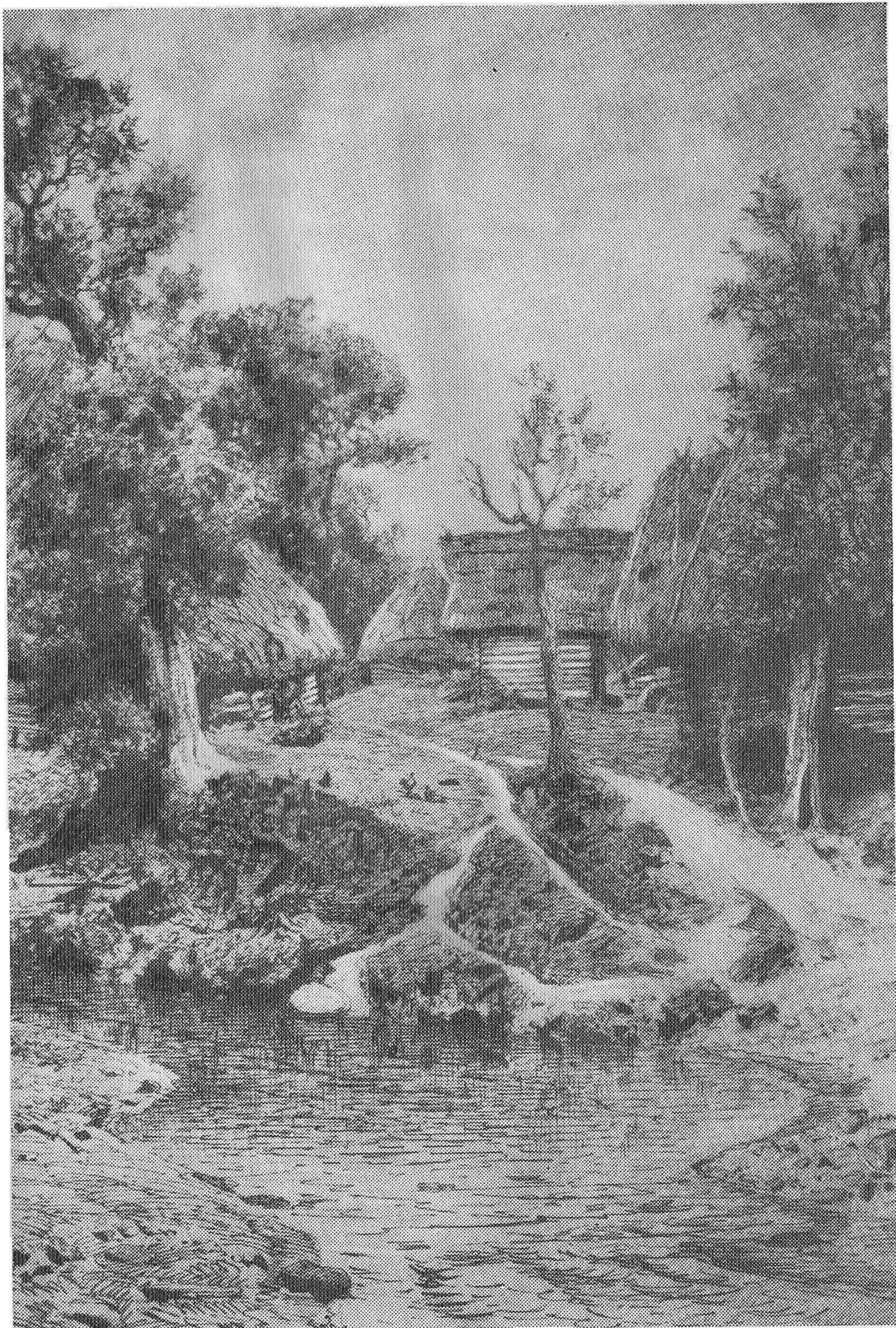
Деревья в чаще леса являются частью целого, и каждое из них имеет совсем иную характеристику, чем растущее одиноко дерево той же породы. В чаще леса деревья вытягиваются, стремясь к свету; нижние ветви у них отмирают, а основания стволов бывают скрыты густым подлеском. Одиноко стоящее дерево имеет густую крону, достигающую почти до земли. В рисунке надо обратить внимание на то, что близ основания дерева почва образует небольшое возвышение. Если это не учесть, то ствол будет казаться врытым в землю, подобно телеграфному столбу, и правдивость изображения будет нарушена.

Попутно с практической работой по овладению рисунком пейзажа надо внимательно изучать произведения выдающихся художников-пейзажистов, учиться у них мастерству. В нашей книжке мы воспроизводим некоторые произведения.

Интересный по композиции пейзажный рисунок И. И. Шишкина мог бы быть замыслом большой картины. Пространство передано в нем при помощи контраста освещенного солнцем переднего плана и затененных тучей далей. Полезно мысленно представить движения руки художника, немногими штрихами убедительно передавшего траву в нижней части рисунка, полуразвалившийся мостик, крутые осыпи песчаного берега, деревья, камни и мягкую струйку дыма от костра. Густыми штрихами изображено небо, покрытое у горизонта темной тучей, на фоне которой видны летающие птицы. В рисунке правдиво передан характерный русский пейзаж со следами труда людей, создан высокохудожественный образ родной природы.

На другом рисунке И. И. Шишкина изображена чаща леса зимой, когда глубокий, пушистый снег покрывает землю и лежит на каждой ветке дерева. Контраст белого снега и темного пространства между деревьями является основой композиционного замысла. Упавшая сосна направляет взгляд зрителя в глубину, за картинную плоскость. Широкие сочные штрихи обобщенно передают детали: рисунок коры, мелкие ветки.

Рисунки В. Д. Поленова («Деревня Бехово») и И. И. Левитана, воспроизведенные здесь, исполнены пером и слегка «подкреплены» тональными размытиями туши. Сравнивая эти рисунки, мы видим большую



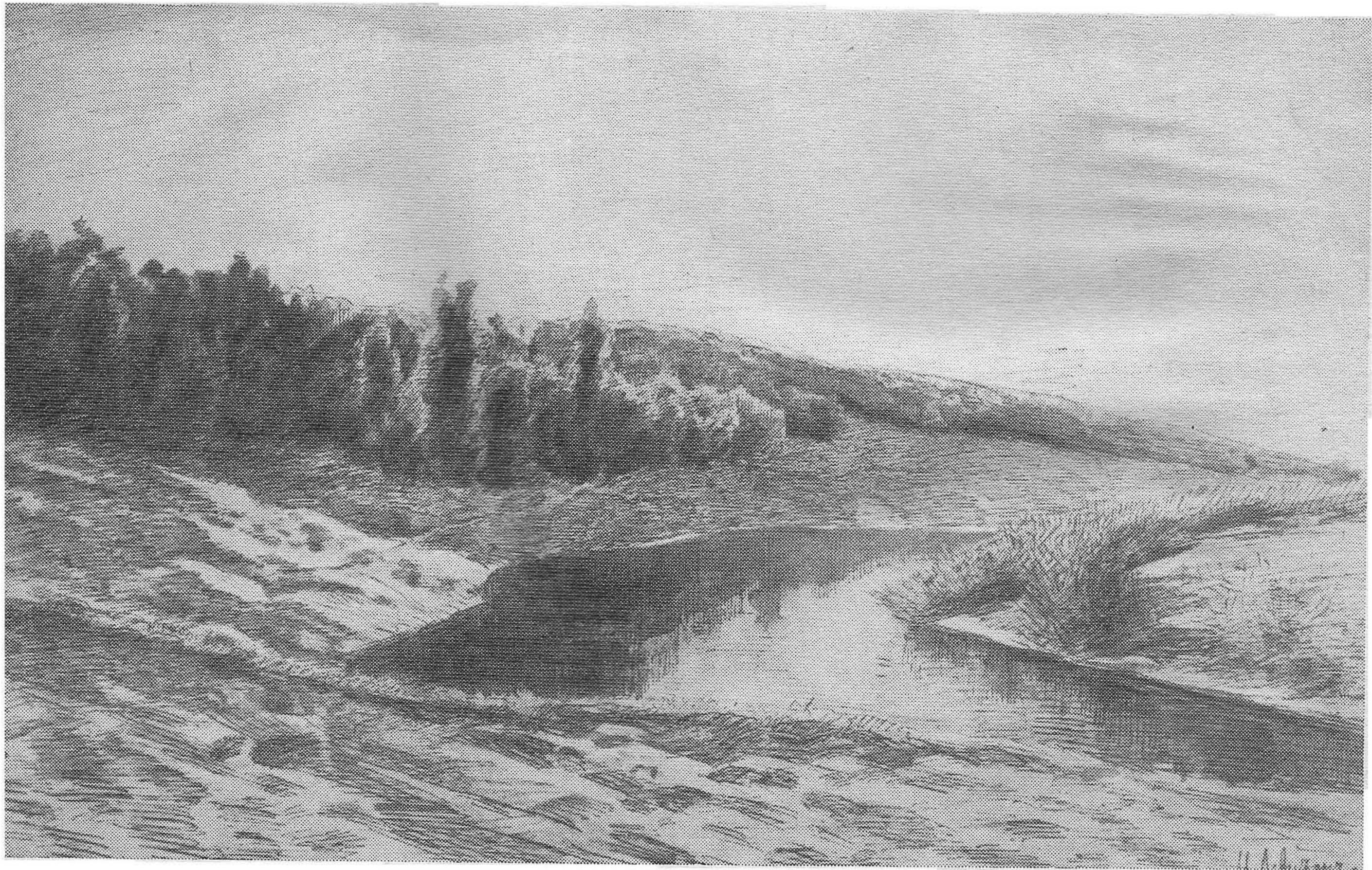
В. Д. Поленовю Деревня Бехово

разницу в применении однородной техники. У В. Д. Поленова тщательно проработана форма каждого дерева, травы, сараев и почвы. Направления штрихов и их характер разнообразны. Штрихи детализируют форму и передают разные материалы. Художника привлекали особенности строения коры, расположение ветвей, листвы. Детальность характеристики изображенных объектов не исключает цельности композиционного решения. Зритель прежде всего видит старую, убогую деревеньку, уголок русской природы и только потом углубляется в рассматривание деталей.

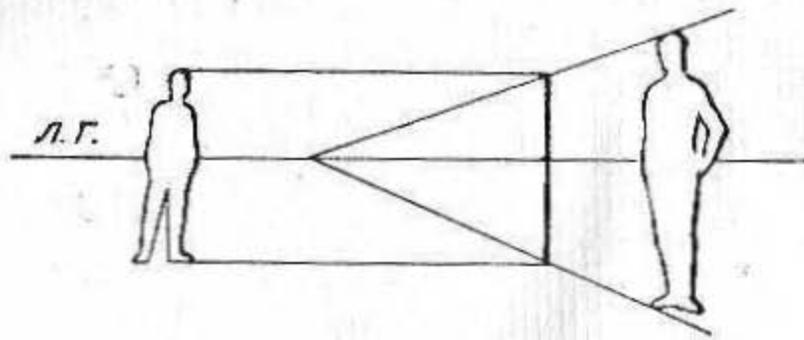
Иначе исполнен рисунок И. И. Левитана. В нем меньше детализации, все внимание сосредоточено только на передаче пейзажного мотива. Плавные линии холмов и изгиб реки хорошо вкомпонованы в избранный формат листа бумаги. Перспективное удаление лесных массивов передано различными тональными прокладками. Еще заметным прикосновением пера изображены облака, контуры дальнего леса; резкие, толстые линии выявляют неровность почвы на переднем плане.

Большой интерес представляет работа над этюдами городских пейзажей. При выполнении рисунка здесь надо проследить сочетания различных крупных масс архитектуры с более мелкими, построить перспективу улицы, передать определенное состояние погоды, обобщенно нарисовать группы людей, движущийся транспорт. Все это делает работу над городскими пейзажами относительно сложной, а потому вначале рекомендуем выбирать наиболее простые мотивы с ограниченным пространством.

В пейзажах часто приходится проверять масштабность построек и других объектов на разной степени удаления от зрителя. Исходным размером служит высота фигуры человека, по отношению к которой намечают высоту архитектурных сооружений, расположение этажей. Наметив на картине, в любом месте, высоту человеческой фигуры, точку стояния и верхнюю точку фигуры соединяют вспомогательными линиями с горизонтом. Эти вспомогательные линии образуют угол, так называемый «масштаб высоты». Если надо определить размер фигуры в какой-либо точке, то достаточно провести вспомогательную горизонтальную линию от основания фигуры до пересечения с нижней линией масштаба высоты. Величина перпендикуляра, восстановленного из точки пересечения до верхней линии масштаба высоты, будет искомым размером фигуры. Высоту дверей, расстояние от пола до подоконника и другие габариты помещений соразмеряют с фигурой человека, поэтому необходимо правильно намечать их масштабы даже в том случае, если фигуры людей не изображаются.



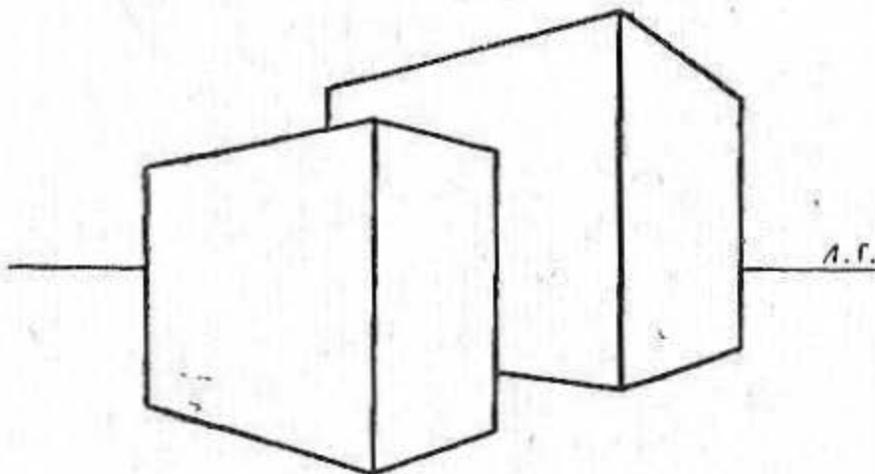
И. И. Левитан. Рисунок пейзажа



Определение размера
человеческой фигуры
в любой точке картины

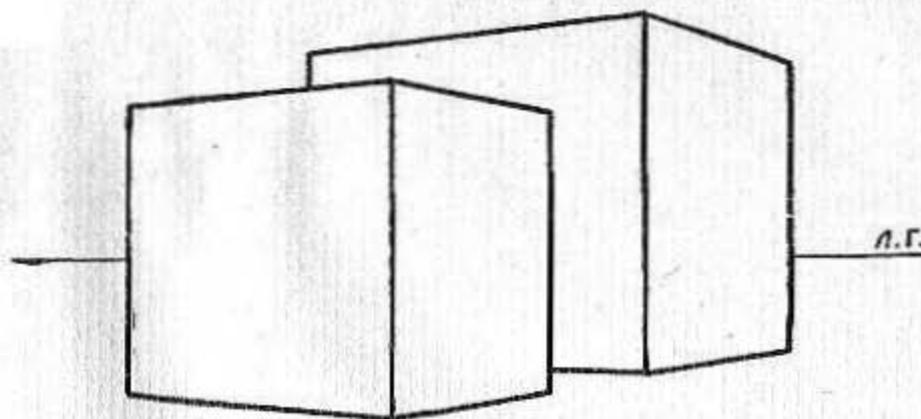
В архитектурном пейзаже очень важно суметь передать пространственное размещение всех его элементов. Для этого надо правильно построить перспективу и верно определить тональные отношения. Прежде всего надо передать плоскость земли и пространственность неба. Наблюдая удаляющиеся в глубину рельсы железной дороги, границы асфальтированного шоссе, телеграфные провода и другие перпендикулярные к картинной плоскости и параллельные между собою линии, мы видим их сходящимися. Если художник, рисуя улицу, стоит посередине и смотрит вдоль нее, то все карнизы, линии оснований домов и другие удаляющиеся горизонтальные линии он должен направить в центральную точку схода. Удаляющиеся в глубину стены домов, окна, двери и другие перпендикулярные к картине плоскости видны перспективно сокращенными. Их верхние и нижние границы при продолжении сходятся в одной точке на линии горизонта. Параллельные картинной плоскости стены домов видны без перспективных сокращений. Такое положение прямоугольной постройки относительно картинной плоскости называют фронтальным. Пример фронтальной перспективы мы видим на картине М. Н. Воробьева «Вид Дворцовой набережной в Петербурге» (см. стр. 41).

Другим примером перспективного положения является угловое, когда у прямоугольного архитектурного сооружения горизонтальные линии направлены в две точки схода, находящиеся справа и слева от



Перспектива постройки
на близком расстоянии

Перспектива постройки
при удалении

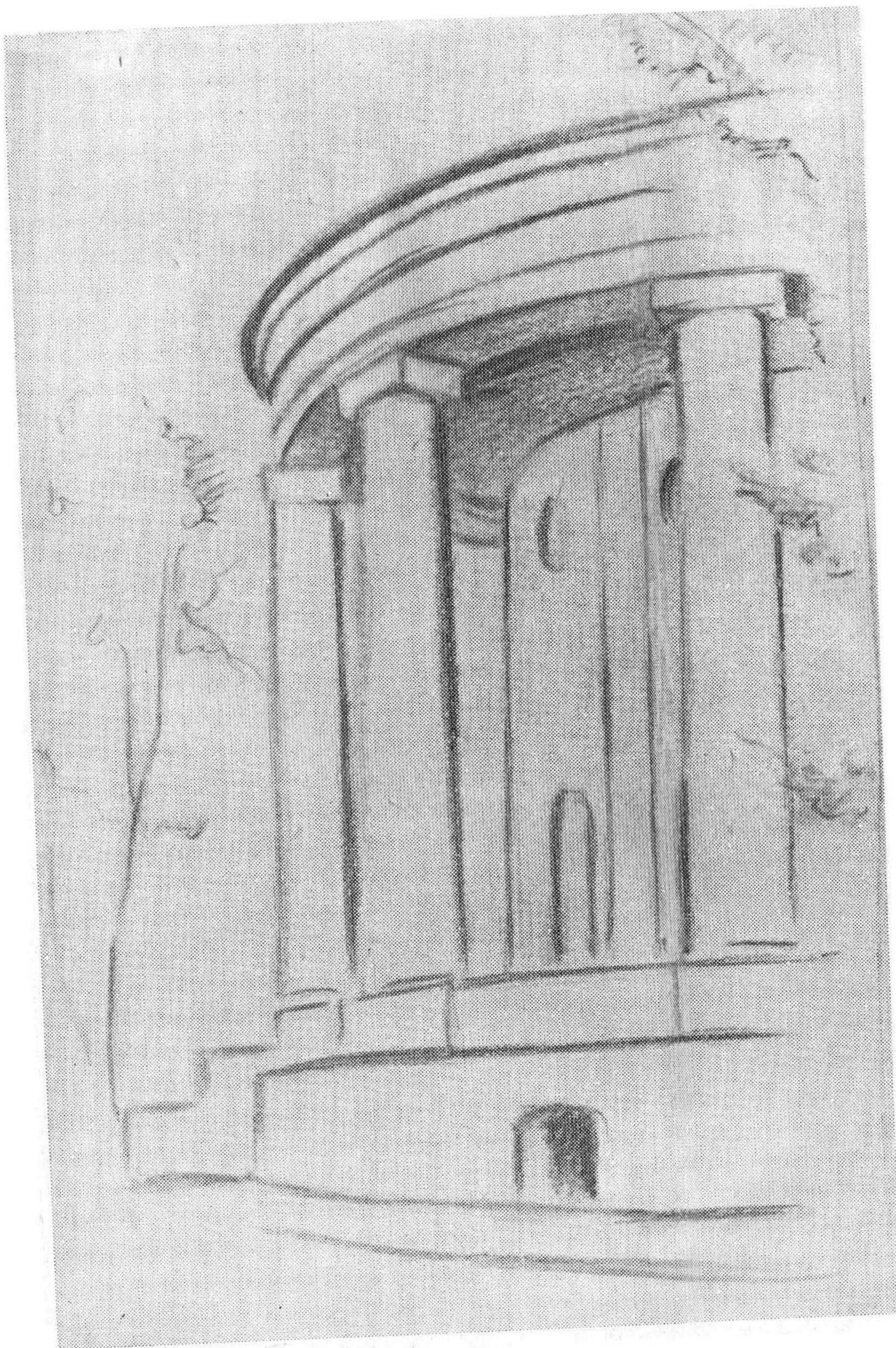


центральной точки на линии горизонта. Чем ближе к центру картины находится одна из точек схода, тем дальше отстоит другая. Если точки схода находятся на равных расстояниях от центра картины, то это значит, что ближайшее ребро прямоугольной призмы располагается под углом 45° к картинной плоскости. В таком случае расстояние от центральной точки схода до двух равноудаленных точек схода слева и справа равно расстоянию от зрителя до картинной плоскости. Из этого следует, что чем дальше зритель будет отходить от видимой под углом постройки, тем дальше будут отодвигаться точки схода вправо и влево за пределы картины, а линии карнизов и границ фундамента будут все больше приближаться к горизонтальным направлениям. На схематичных рисунках показано построение в перспективе постройки, расположенной «под углом» на близком и дальнем расстояниях.

Иногда в архитектурном пейзаже необходимо нарисовать постройки цилиндрической формы. При их изображении следует учитывать, что видимые в перспективе окружности оснований и карнизов кажутся тем уже, чем ближе к линии горизонта они находятся. При работе с натуры и в композиционных эскизах все перспективные построения производят на глаз, но в больших картинах их иногда предварительно выполняют с помощью чертежных инструментов на основе соответствующих законов.

Рисунок архитектурных сооружений надо начинать с разметки больших объемов. Наличники окон и лепные орнаменты должны быть расположены по «большой форме», определяемой стенами здания.

На рисунках, воспроизведенных на стр. 22—23, дана методическая последовательность работы над пейзажным рисунком. Автор избрал фрагментарную композицию. Крупным планом, детально показана архитектура ротонды. В первоначальной разметке были найдены основные пропорции сооружения, размещение колонн, карниза и окон, слегка намечены находящиеся сзади деревья. Затем продолжалась работа над конкретизацией архитектурных деталей и крон деревьев. Детали с са-



Начало работы над пейзажным рисунком



Законченный пейзажный рисунок
учебная разработка Г. Б. Смирнова

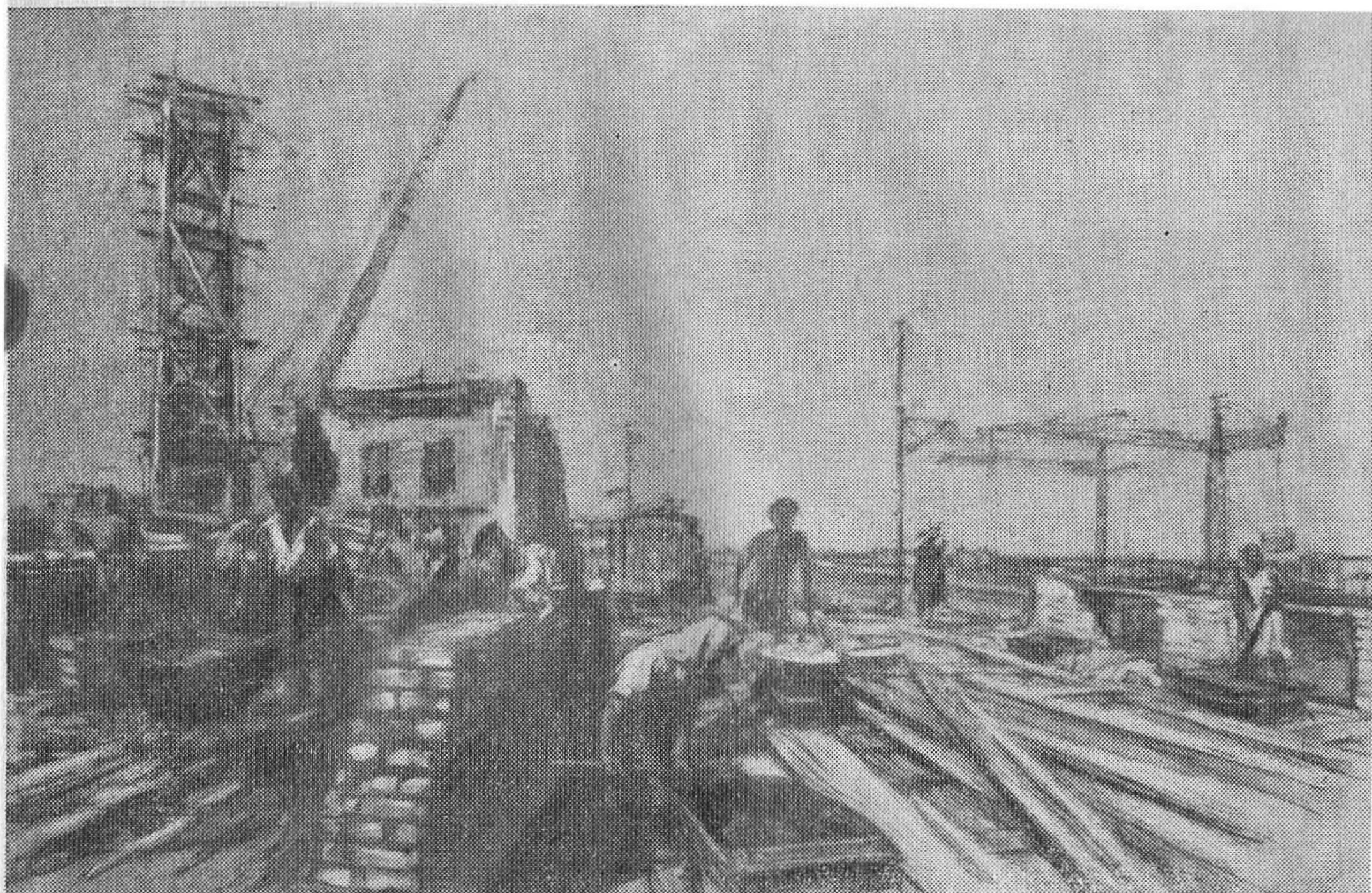


А. В. Щусев. Петергоф

мого начала выявлялись при помощи тона. Завершающим этапом работы было обобщение рисунка, проверка цельности тонового решения.

Кроме длительных рисунков очень полезно делать быстрые карандашные наброски. В них не следует анализировать детально формы предметов, но нужно определить композиционное построение и передать основной замысел. Манера и технические приемы набросков могут быть очень разнообразны. К числу таких альбомных зарисовок относится «Петергоф» работы выдающегося художника-архитектора А. В. Щусева. Он выполнен очень мягким карандашом и слегка тронут акварелью.

Для художника К. И. Финогенова темой зарисовки с натуры послужило современное строительство. Фигуры людей хорошо «вписаны» в композицию архитектурного пейзажа. Густые тональности теней переднего плана и более легкие отношения светотени вдали хорошо выявляют глубину пространства. Каждая деталь верно подмечена в на-



К. И. Финогенов. Здесь были оборонительные рубежи армии Чуйкова

туре, что придает рисунку большую силу убедительности. Этот рисунок показывает, какие огромные возможности для творчества открывает современный пейзаж.

В пейзажах часто помещают фигуры людей. Они являются не только «масштабными единицами», помогающими определению размеров построек или деревьев, но часто образно характеризуют изображаемый пейзажный мотив, поэтому одежда и характер фигур не должны быть случайными. Совсем разные впечатления и мысли возникнут у зрителя от того, будут в пейзаже с изображением леса помещены фигуры лесорубов или туристов. Та или иная характеристика фигуры будет способствовать передаче основного настроения в пейзаже. Очень важно, чтобы цветовые сочетания костюмов были согласованы с общим колоритом. Хорошо, если люди в пейзаже не позируют, а заняты своими делами. Группу из нескольких фигур обычно стараются размещать не на одной линии, а на разных расстояниях от зрителя. Ря-

дом со стоящей фигурой часто помещают склонившуюся или сидящую, сопоставляя людей, разных по возрасту и по внешней характеристике. Следует избегать расстановки фигур на картине с равными интервалами между ними.

В картинах художников часто можно встретить изображение стада на лугу, лошади в упряжке, коз, овец, собак, кошек, птиц разных пород. Каждый пейзажист должен уметь рисовать животных и птиц, а для этого нужно делать как можно больше зарисовок с натуры.

Особое внимание в рисунке пейзажа следует уделять передаче разнообразной фактуры изображаемых объектов. Нет и не может быть рецептов того, как следует передавать в карандашной технике траву, листву деревьев, отражения в воде, мягкие очертания облаков и т. д., но следует учитывать, что нельзя рисовать все одинаково: однообразной штриховкой или однородными тональными покрытиями. Короткие резкие штрихи, четкие линии с разными нажимами, мягкие, «смазанные» градации легких полутонов, протирание резинкой — все это разнообразие приемов будет уместно при условии соблюдения цельности тонального решения и единства композиционного замысла.

При исполнении пейзажных рисунков рекомендуем использовать разные материалы в различных соединениях. Рисование пером можно соединить с мягкой подцветкой коричневой или черной акварелью. Хорошие результаты дает соединение соуса и сангины (в «мокрой» и в «сухой» технике). Можно «иллюминировать», то есть подцветить несколькими красками черный рисунок подобно тому, как это делают в цветных эстампах. Желательно, чтобы каждый студент пробовал работать над пейзажными рисунками в самых разнообразных материалах, и потом избрал те из них, которые больше отвечают его творческим задачам.

При работе над пейзажными рисунками следует сочетать тщательное изучение природы с воспитанием в себе художественного, творческого подхода к ней. Рисунки больших мастеров являются замечательными образцами такого подхода к природе, поэтому их изучение принесет большую пользу начинающим художникам.

РАБОТА НАД ЖИВОПИСНЫМИ ЭТЮДАМИ ПЕЙЗАЖА

Работа над пейзажами в технике акварельной живописи подробно описана в специальном пособии «Акварель», авторы Г. Б. Смирнов и А. А. Унковский («Просвещение», 1964). Поэтому в настоящем пособии мы ограничиваемся описанием работы над пейзажами в технике масляной живописи.

Для того чтобы писать пейзажные этюды, надо иметь этюдник со всеми необходимыми принадлежностями, складной стул, зонт, грунтованные листы картона или холсты на подрамниках. Если этюдник не имеет выдвижных ножек, то для больших холстов нужен легкий складной мольберт.

Начинающего художника привлекают очень многие объекты. Природа захватывает своей красотой, хочется все написать, словом, хочется «объять необъятное». Однако нужно уметь рассчитать свои силы и поставить определенную задачу. Для начала рекомендуем сделать за день два небольших этюда с определенной целью — передать состояние природы с помощью больших тональных отношений.

При выборе пейзажного мотива привлечь внимание может многое: освещение, цветовые и тональные отношения неба и земли, характер растительности, взаимосвязь ее крупных масс с более мелкими, определенное состояние погоды, например тихое утро, яркий полдень с контрастной светотенью или тонкие отношения пасмурного, «серого» или «серебристого» дня.

Важно все время держать в памяти то, что поразило вас в первый момент. Наметив на картоне с помощью палочки угля соотношение земли и неба, рисунок наиболее крупных масс, нужно как следует приглядеться и постараться точнее определить общий тон, который и будет характеризовать данное состояние природы. Сразу же необходимо определить, насколько одна часть пейзажа темнее по отношению

к другой, что является самым темным, что наиболее светлым. Верно найденные тональные отношения — это основа, которая поможет передать состояние природы.

Начинать писать нужно с главных в тональном и цветовом отношении предметов. В большинстве случаев приходится сразу же брать отношения тона земли, леса или построек на дальнем плане к небу. Если на первом плане избранного мотива имеется ствол дерева или другой крупный объект, то необходимо взять отношения первого плана, земли и неба, но в каждом конкретном случае надо самому решить, с чего целесообразнее начать определение живописного решения. Необходимо учитывать, что освещение в природе быстро меняется, тональные и цветовые отношения меняются тоже, а потому нельзя рассчитывать на долгий сеанс. В серый день этюд можно писать сравнительно долго, а в солнечный, утром или вечером, — не более полутора часов. В ясный полдень не так быстро изменяются отношения, что позволяет работать два—два с половиной часа. На закате или на восходе солнца, при приближении грозы и т. д. можно писать только быстрые этюды.

Кроме верности тональных отношений необходимо заботиться и о насыщенности цвета, его активности. Малоопытные художники часто пишут в сером колорите или сильно чернят теневые места.

В начале обучения пейзажной живописи рекомендуется писать односеансные этюды. Размеры односеансных этюдов не должны быть крупными. Удобнее всего писать их на загрунтованном картоне, укрепленном на внутренней стороне крышки этюдника. Рисунок пейзажного этюда часто выполняют тонкой колонковой кистью. Краска должна быть разжиженной и неяркой по цвету (одна из коричневых красок или ультрамарин, но ни в каком случае не черная). Следует помнить, что карандаш или краска рисунка будут примешиваться при наложении цвета и грязнить его. В рисунке надо добиваться правильного определения пропорций и конструктивного строения, но не следует мельчить его излишними подробностями, которые будут сковывать работу кистью.

Перед началом работы надо постараться мысленно «увидеть» законченный этюд и подумать, как лучше определить основные цветовые отношения. Нельзя писать до конца только одну какую-либо часть этюда, когда не определена цветовая раскладка других больших поверхностей. На колорит большое влияние оказывает цвет неба. Особенно заметно он влияет на окраску тех теневых поверхностей, на которые попадают его рефлексy. На тех поверхностях, куда не попадают рефлексy неба, видно влияние световых лучей, отраженных от земли, построек, деревьев. Когда по небу плывут небольшие облака, на земле будут видны тени от них. Первый план может быть затенен, а даль освещена или наоборот.

Начинающего пейзажиста часто сбивает изменчивость освещения, но надо твердо соблюдать установленное в начале этюда распределение светотени. Белый снег, белые облака и белые стены нельзя писать просто белой краской, так как та или иная цветовая характеристика каждой поверхности будет зависеть от освещения и от воздействия цветовых рефлексов. В тех случаях, когда на фоне светлого неба надо передать массу тонких веток без листвы, можно сначала «проложить» их нужным цветом, а поверх небольшими мазками сделать просветы.

При писании этюда надо обращать внимание на разнообразие характеристик «касаний» изображаемых поверхностей. Для передачи воздушной среды нельзя резко очерчивать границы предметов, так как это уничтожит свойственную природе мягкость. Но в то же время иногда надо выявить четкий силуэт темного дерева на фоне неба или другие тональные контрасты. Мягкая «смазанность» цветовых тонов характеризует туманный день, тогда как четкость лепки формы объектов свойственна сухой солнечной погоде. На переднем плане направление мазков должно четко выявлять лепку формы.

Отражения в спокойной воде часто пишут вертикально направленными мазками. Не может быть готовых рецептов, в каждом отдельном случае надо подумать, какое направление мазка поможет лучше передать натуру. Нельзя только допускать случайное, хаотическое нагромождение мазков.

Большое место в пейзажных картинах занимает изображение облаков. Формы облаков очень разнообразны, и художник должен хорошо изучить их структуру. Облака могут иметь вертикальное и горизонтальное развитие, располагаться в верхнем, среднем или нижнем ярусах.

Перистые облака очень высокие и имеют вид легких штрихов, как бы нарисованных на ясном голубом небе, или напоминают расположенные веером перья. Они располагаются полосами и по законам перспективы кажутся сходящимися на горизонте в точке схода. На перистых облаках нет теней, так как они прозрачны и иногда имеют шелковистый блеск. Состоят они из очень мелких ледяных кристаллов, и их прозрачность зависит от сравнительно редкого размещения ледяных частиц. Когда перистые облака прикрывают солнце, то они немного ослабляют его свет, но солнечный диск все же виден. Перед восходом и закатом, окрашенные в оранжевые и розоватые тона, они ярко освещены в то время, когда на поверхности земли уже темно. Днем у горизонта перистые облака имеют слегка желтоватый цвет, который объясняется большой прослойкой воздуха, отделяющей их от зрителя. Границы перистых облаков расплывчатые, не имеют резких очертаний. Иногда перистослоистые облака напоминают светлую вуаль, которая придает небу молочный оттенок, не закрывая полностью солнечный свет.

Высококучевые облака похожи на гряды, состоящие как бы из небольших комков. В зависимости от толщины слоя тон облаков меняется от светлого к темному. Между отдельными облаками видны просветы ясного неба. Иногда гряды темных по тону высококучевых облаков можно видеть на фоне более светлых перисто-слоистых. Часто можно наблюдать несколько слоев высококучевых облаков, имеющих различные цветовые и тональные отношения. Это зависит от условий их освещения.

Высокослоистые облака могут образовывать на небе густой однотонный покров. Слоисто-кучевые облака часто покрывают все небо, но толщина наслоения облаков бывает различна и образует «волнистую поверхность» с чередованием светлых и темных тонов. Такие слои облаков можно часто видеть зимой.

В час заката образуются так называемые вечерние слоисто-кучевые облака, имеющие плоские удлиненные формы. Темные слоисто-дождевые облака дают однородные тона по всему небу. Эти облака характерны при облачном дожде.

Когда солнце скрыто густым покровом слоистых облаков, этюд можно писать долго, так как условия освещения изменяются мало.

Плотные кучевые облака увеличиваются по вертикали, развиваются при ясной погоде и имеют вид снежных гор или фантастических башен. На таких облаках при боковом свете наблюдаются ярко освещенные и теневые поверхности, выявляющие их рельефность. Кучевые облака имеют куполообразные вершины, а основания их располагаются горизонтально. Нижние поверхности кучевых облаков различны по цветовой характеристике, так как на них попадают рефлексы от травяного покрова земли, густых лесов или песчаной пустыни. Иногда кучевое облако, развиваясь по вертикали, превращается в грозное, имеющее вид гигантской наковальни. Сверху такое облако теряет четкость очертаний. Под его основанием образуются очень низкие разорванные облака других тональных характеристик. Когда кучевое облако закрывает почти все небо, то наблюдателю видно только его основание, напоминающее слоисто-дождевые облака. Кучево-дождевые облака дают быстро проходящие ливни, которые на расстоянии видны в виде темного занавеса между нижней поверхностью облака и землей. Передний край большого грозного облака часто отделяется в форме вала более темного цвета и виден на фоне возвышающейся светлой облачной башни. Внешние очертания облаков при умении наблюдать их в натуре дают возможность понять направление воздушного течения и направление ветра.

С целью изучения различных структур облаков рекомендуется выполнять побольше зарисовок и односеансных этюдов. Надо научиться согласовывать формы и цветовые тона облаков в пейзаже с общей композицией и колоритом.

На вклейках показана последовательность работы над пейзажным этюдом. Первой стадией работы является исполнение карандашного рисунка, на котором определена композиция и размечены все элементы пейзажа. Формат этюда выбран вертикальный. Линия горизонта взята ниже середины листа картона, деревья размещены на разном удалении. Уже в первоначальной разметке показана различная характеристика формы каждого дерева. Вторая стадия работы — определение основных цветовых и тональных отношений. Взяты отношения впереди стоящих деревьев, а также дальнего леса к небу и к земле. Третья стадия — обобщенная прописка. Проложена краской вся поверхность картона. В этой стадии получили дальнейшее развитие намеченные ранее отношения между деревом на переднем плане и деревьями, находящимися в глубине картины. Определены отношения между облаками у горизонта и в верхней части этюда. Выявлено пространственное решение переднего и дальнего планов земли. Последняя стадия соответствует той степени завершенности, которая может быть достигнута в односеансном этюде. Рекомендуем обратить внимание на то, что каждое дерево имеет свою цветовую и тональную характеристику, а также рассмотреть, как переданы детали: кора, некоторые ветви, пучки травы на земле и т. д. В последней стадии работы основное внимание художника было сосредоточено на окончательном обобщении тоновых и цветовых отношений.

Необходимо помнить, что основной задачей в этюде является изучение природы, цветовых и тональных отношений, характеризующих природу в различные времена года, при различных состояниях погоды. Работа над этюдом требует непосредственных наблюдений. Здесь простиетельна фрагментарность, незаконченность деталей.

Накопив некоторые навыки в живописи пейзажа при исполнении небольших краткосрочных этюдов, можно перейти к работе над крупными и более сложными по композиции этюдами, рассчитанными на два-три сеанса.

Перед тем как приступить к выполнению длительного этюда, полезно сделать несколько предварительных набросков, скомпоновать изображение, выделить композиционный центр. Нельзя спешить с выполнением рисунка под живопись. Надо внимательно прорисовать в нем все характерные формы, проследить пластическую взаимосвязь крупных и более мелких масс растительности.

Подмалевок, то есть широкую прокладку холста красками, лучше начать с наиболее крупных и ясных по цвету участков природы. Советуем начинать писать жидко, в тенях избегать белил, что позволит достичь необходимой насыщенности цветовых отношений. После первого сеанса холст нужно просушить, так как лучше писать по сухому подмалевок. Перед следующим сеансом рекомендуется просушить поверх-

ность холста протереть срезом луковицы. Во второй сеанс можно сажать пастозно, но не отвлекаясь на мелкие детали, стараясь сохранить гармонию цветовых и тональных отношений, которая отличает бранный мотив пейзажа. Работая над формой деревьев, листьев и других элементов, нужно думать о том значении, которое имеет тот или иной элемент в общем цветовом строе холста.

В следующий сеанс, который может быть последним, работу рекомендуем вести или по непросохшему слою, то есть на следующий день или по сухому, но ни в коем случае не по полупросохшему слою, как в этом случае происходит пожухание красок и они тускнеют. Работая над выявлением форм, необходимо добиваться правдивости и бражения природы. В конце работы нужно обобщить некоторые детали, если они «выпадают» из общего строя, или усилить, если им не достаточно активности цвета и тона.

Для работ неопытных художников часто характерны разбеленные серые краски, холодновато-грязные тона. Это происходит оттого, что на первых порах рисуящий, из боязни потерять воздушность, заботится больше о приемах кладки мазка.

Пейзажный этюд надо писать несколькими кистями различных размеров, это поможет разнообразить его фактурное решение. Писанное одной кистью и одинаковыми мазками обедняет возможности живописного решения пейзажа.

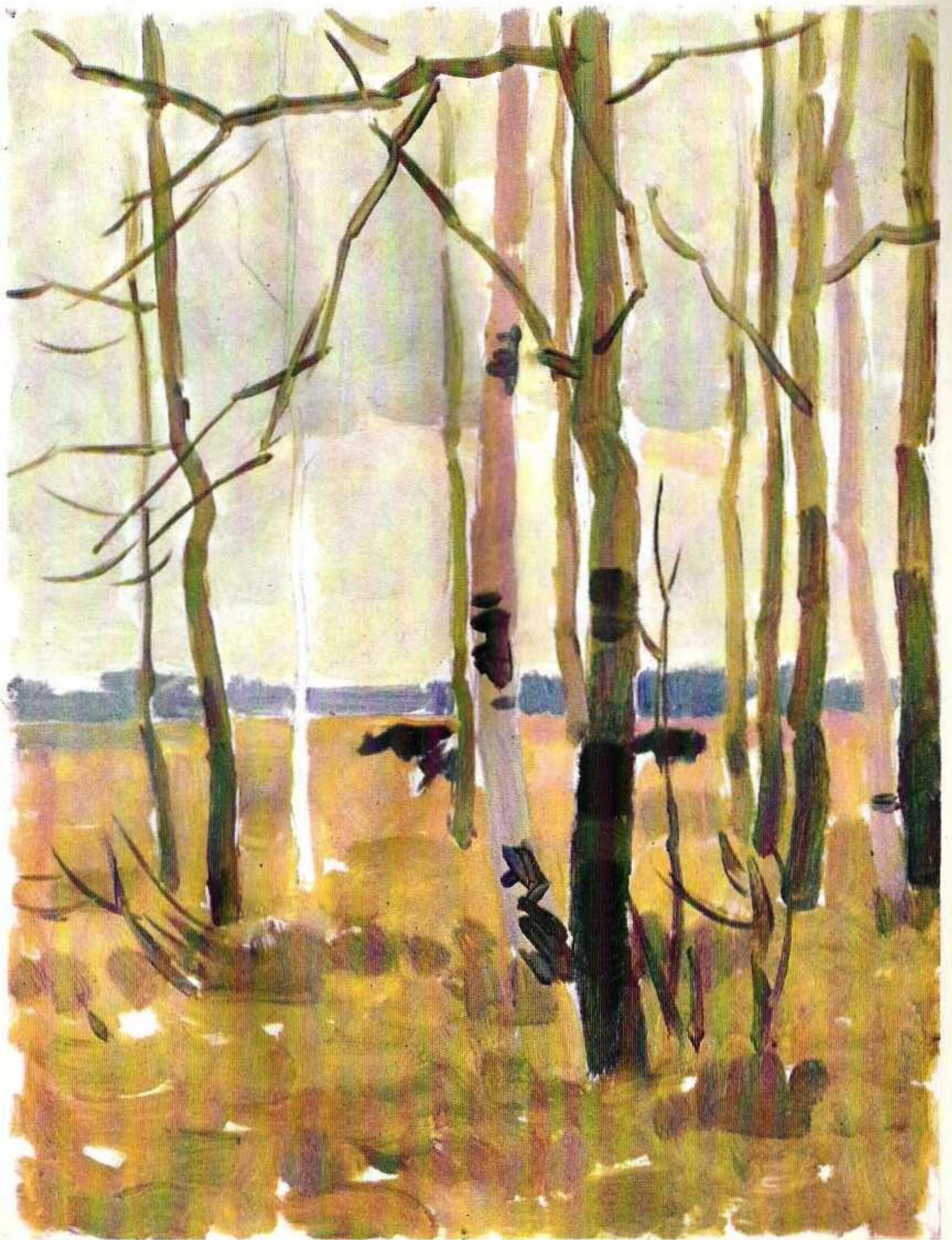
Но все это не значит, что технике нанесения мазков нужно уделять особое внимание. Работа должна отвечать прежде всего главному требованию: быть верно написанной. Если верно, то значит в пейзаже передана свойственная природе жизненная правда, а внешние технические приемы имеют второстепенное значение и о них чрезмерно заботиться не надо.

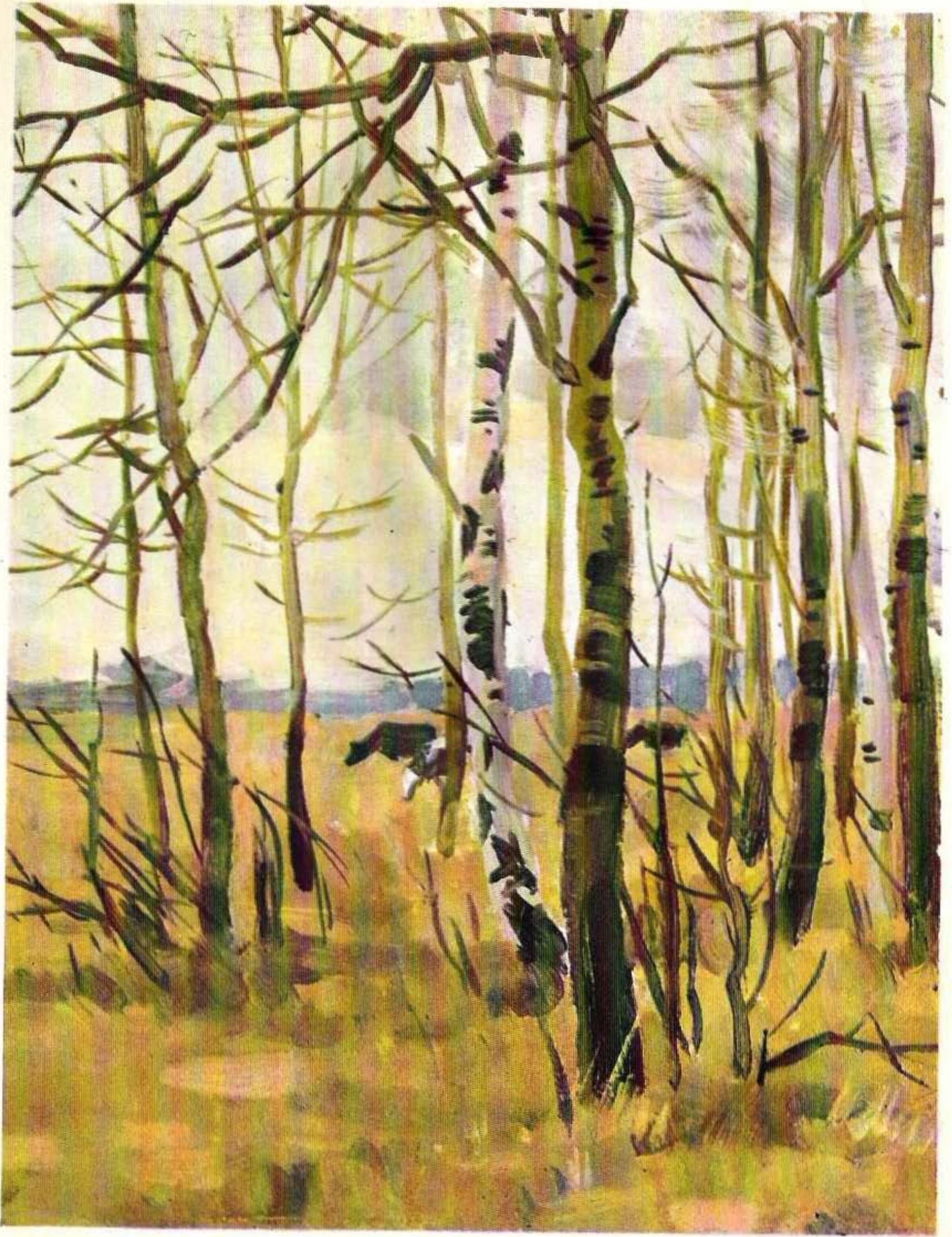
Многие начинающие живописцы стараются найти в природе обязательно «красивый» пейзаж, часто проходя мимо скромных мотивов, видя богатства их колорита. Практика в области живописи постепенно поможет научиться тонко подмечать и передавать цветовые особенности, присущие определенному состоянию природы, но колорит должен быть прочувствован художником в каждой работе заново. Выдающийся художник-педагог П. П. Чистяков в одном из своих писем писал: «...В природе бывают дни теплые, дни холодные, лучи с мягким оттенком и резким. Следовательно, можно говорить: сегодня день теплый или холодный, мягкий или резкий луч. В искусстве это нейдет, в искусстве серый тон бывает теплее оранжевого, в искусстве все, что прочувствовано, доведено до окончательности — все можно назвать теплым и душевным... Вернее выразиться так: эта картина в сероватом тоне, эта в рыжеватом, эта в лиловатом и т. д. В холодном тоне картины не должно быть. Живопись не признает ярких, но не прочувствованных тонов».

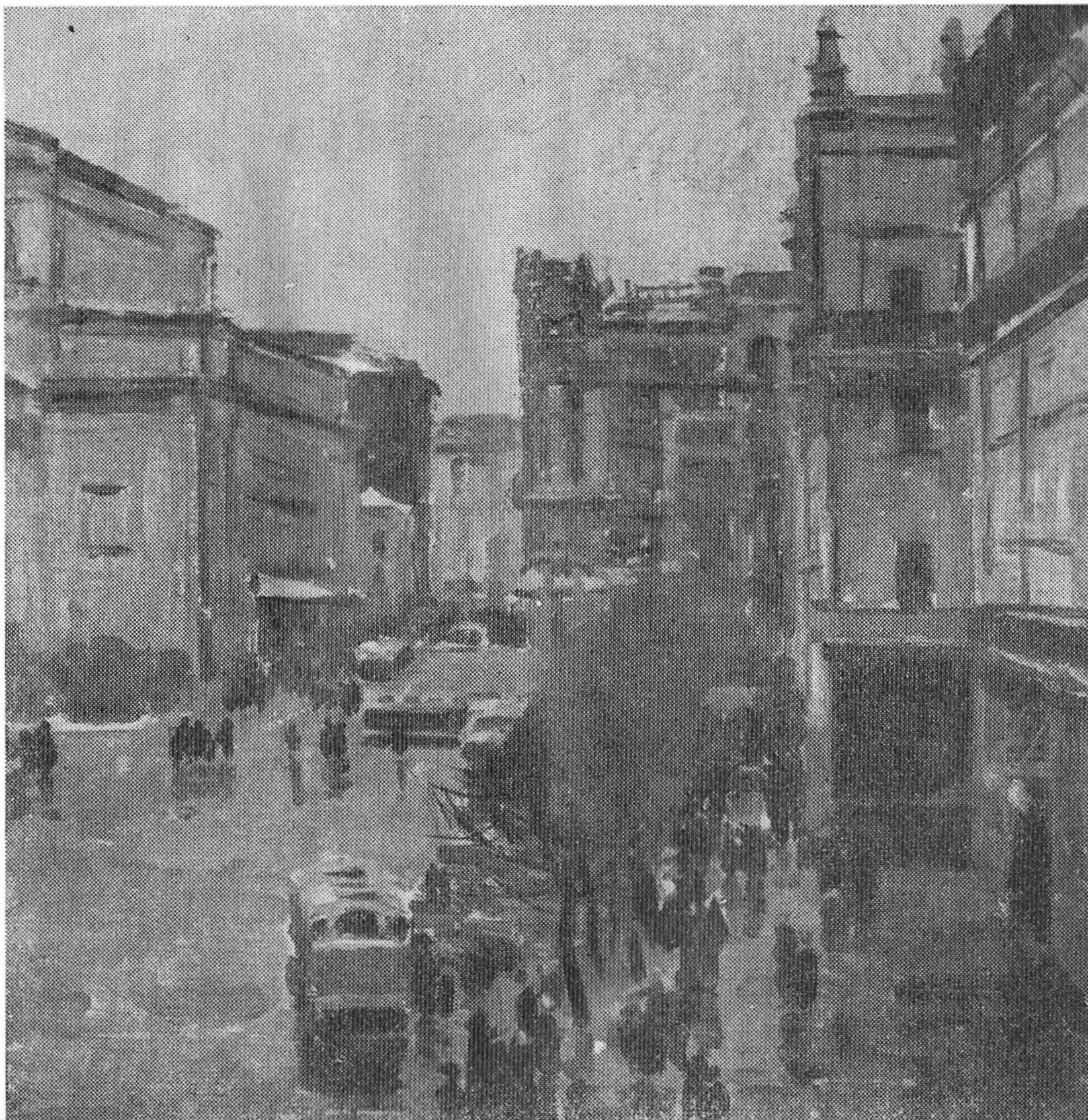


2









А. А. Унковский. Площадь Свердлова

нов, т. е. мертвых. Не колорист и закат летний напишет и будет холодно. А серебристо-белый полдень летний бывает теплее зимнего оранжевого заката»¹.

¹ П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. М., «Искусство», 1953, стр. 418.

Выбирая для этюда тот или иной мотив пейзажа, художник должен заинтересоваться не отдельной деталью, а прежде всего общим мотивом, общим тоном, тем, что характеризует данное состояние природы. Работая над деталями пейзажа, малоопытные художники часто теряют чувство целого, увлекаются перечислением мелких форм и цветовых пятен, стараются точь-в-точь передать какой-то участок пейзажа, не подчиняя его целому. Нужно чаще отходить от холста на расстояние, чтобы взглянуть на этюд в целом. «Ищите общее,— говорил И. И. Левитан.— Живопись не протокол, а объяснение природы живописными средствами. Не увлекайтесь мелочами и деталями, ищите общий тон»¹.

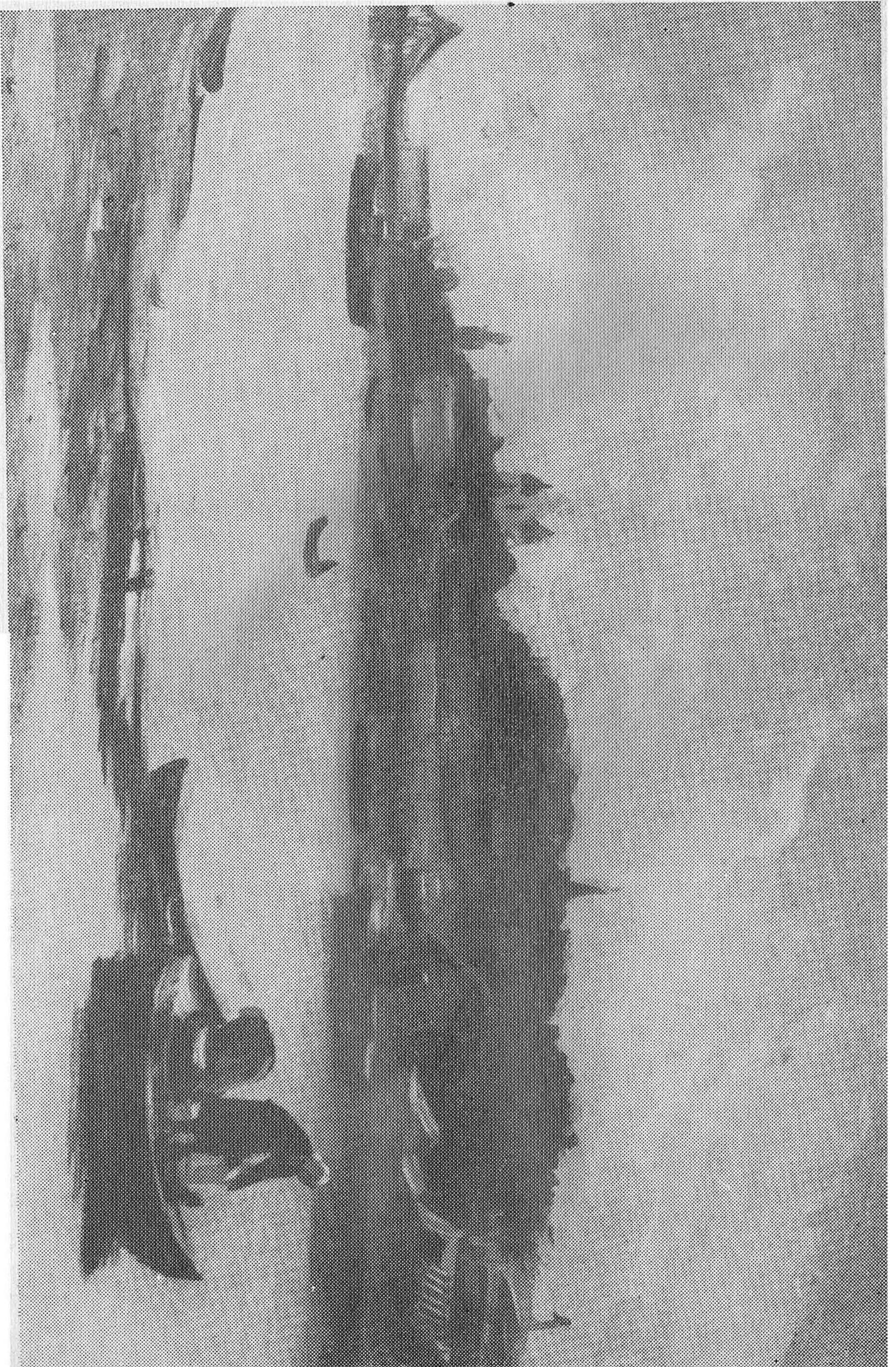
Этюд нельзя переделывать без натуры, так как при этом будет утрачена убедительность, характерная для рисунков с натуры. А она является ценным качеством. Главным в односеансных этюдах является передача различных колористических решений, соответствующих разным состояниям природы. Было бы неправильно повторять в нескольких этюдах удачно найденное однажды смешение красок для передачи листвы, почвы или неба, так как в природе ничто точно не повторяется. Сравнивая колорит солнечных дней, мы можем заметить, что все же они несколько отличаются друг от друга. Так, например, колорит дня в засушливую пору отличается от красок солнечного дня после дождя и т. д. Даже в серые дни начатый утром этюд нельзя продолжать через несколько часов, так как характеристика тональных отношений изменяется.

Можно писать односеансные этюды и ночью при искусственном свете. В качестве подготовки к такому этюду картон заранее, при дневном свете, протирают сероватым тоном, который составляют из нескольких красок (без черной). Если во время работы этюд нельзя осветить лампой, то обычно на палитре укрепляют свечу или электрический фонарик. Пламя свечи загорает от глаз щитком из картона. При писании этюда ночью нельзя пользоваться яркими желтыми и оранжевыми красками, кроме тех случаев, когда надо передать огонь лампы или фонаря.

Работая над этюдом в солнечный день, надо следить за тем, чтобы на палитру или на холст не попадали прямые лучи, так как под их влиянием краски производят обманчивое яркое впечатление. Обычно художники садятся писать в тени или пользуются специальными зонтами, которые укрепляются на стержнях с острыми наконечниками.

Многосеансные этюды рекомендуем делать не слишком крупными и начинать работу не при изменчивой погоде, а тогда, когда ясные солнечные дни или постоянная облачность обеспечивают на долгий срок

¹ Школа изобразительного искусства. Выпуск V. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 139.



Волхов (односеанский этюд работы Г. Б. Смирнова)

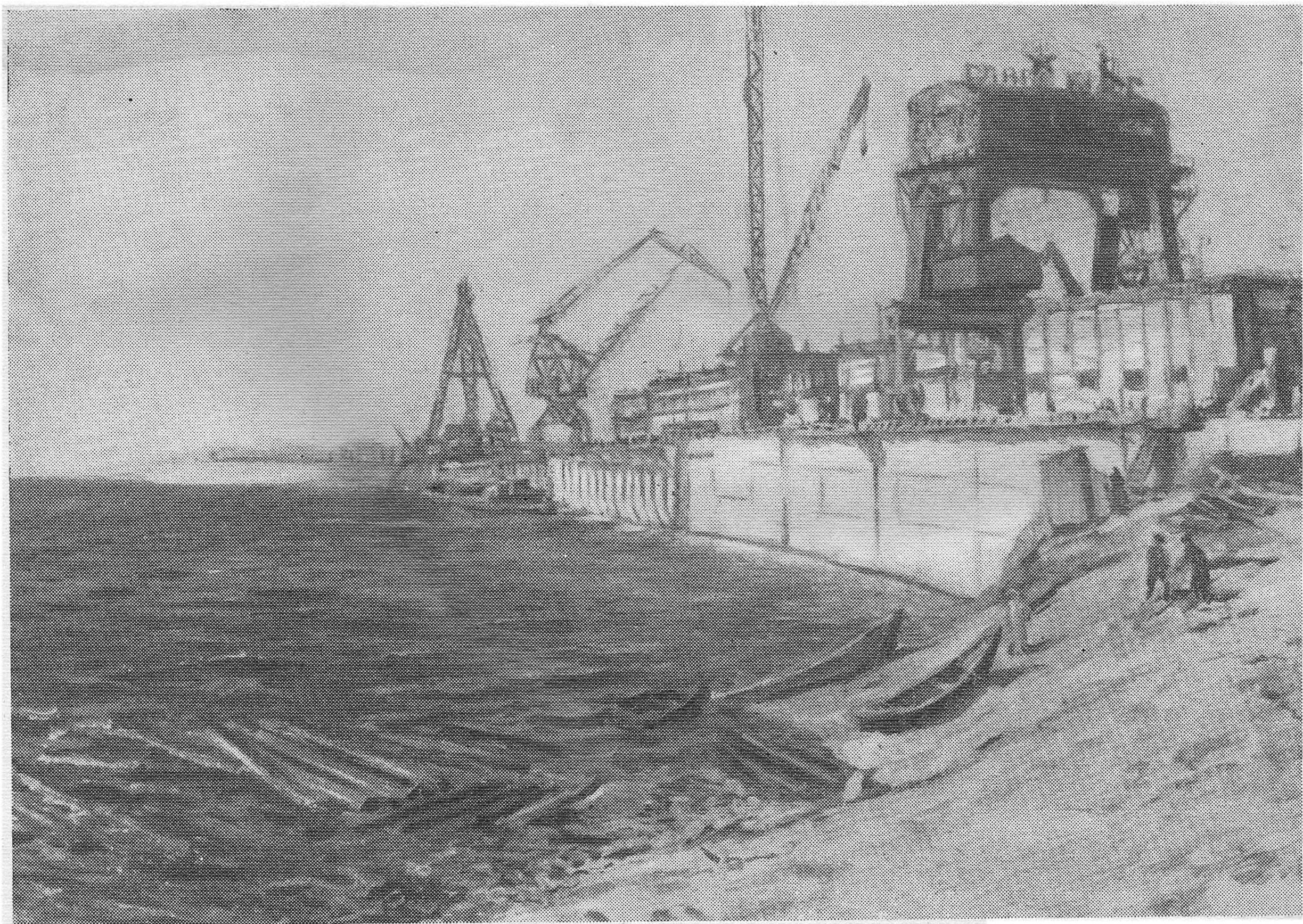
сходные условия освещения. Повторные сеансы надо проводить в одно время дня с первым. В длительном этюде необходимо добиваться цельного колористического решения при детальной проработке форм на первом плане. Так как внимание зрителя должно быть сосредоточено на композиционном центре, то не следует близко от края картинной плоскости помещать такие яркие и заметные по формам предметы, которые будут отвлекать взгляд зрителя. Отправляясь на очередной сеанс длительного этюда, всегда рекомендуем иметь с собой небольшой запасной лист грунтованного картона, чтобы в случае изменения погоды писать на нем другой, кратковременный этюд. Небольшие односеансные этюды художник обычно пишет, сидя на складном стуле, а многосеансные работы крупных размеров выполняет, стоя перед складным мольбертом с укрепленным на нем подрамником.

Длительной работе предшествует небольшой композиционный набросок. В процессе работы над многосеансным этюдом надо пройти стадии первоначальной широкой прописки, детальной проработки близких объектов и окончательного обобщения. Длительный этюд рекомендуется писать до тех пор, пока автор не почувствует, что исчерпал свои возможности.

Перед началом работы художник должен осознать, что привлекло его внимание, что хотелось бы выделить в избранном мотиве, а в последние сеансы следует проверить, насколько удалось выявить задуманное. Законченность длительного этюда определяется не мелочной отработкой ненужных подробностей, а решением учебной и в то же время творческой задачи. Надо стремиться каждый новый этюд сделать лучше предыдущего. Нельзя писать бездумно. Только хорошо продуманная и прочувствованная композиция и планомерная работа над выявлением образного решения пейзажа обеспечивают накопление знаний и технических навыков.

Воспроизведенный в книге пейзаж «Волхов» работы Г. Б. Смирнова — односеансный этюд с натуры. В этом пейзаже ставились задачи пространственного размещения и тональных отношений ближайшего берега с мостками и лодками, поверхности реки, построек и деревьев вдали, а также покрытого густым слоем облаков неба. Фигуры стирающих женщин даны обобщенно. Рекомендуем обратить внимание на световые рефлексии от неба, влияющие на цвет всех горизонтальных поверхностей.

«Строительство Горьковской ГЭС» — многосеансная работа с натуры. Перед художником стояла задача передать перспективу огромного строительства с различными инженерными сооружениями, изобразить созданное людьми море. Темный тон воды характеризует ветреную погоду. Небольшие фигуры людей рядом с гигантскими сооружениями подчеркивают крупные масштабы строительства.



Строительство Горьковской ГЭС (пример многосеансного этюда — работа Г. Б. Смирнова)

Кроме этюдов с натуры полезно писать этюды по памяти. Это очень пригодится в работе над композицией. Работа по памяти заставляет внимательнее подмечать особенности состояния природы, богатство ее форм. Художнику-пейзажисту очень важно развивать свою зрительную память. Многие из интересных для изображения состояний природы быстро меняются и их невозможно зарисовать с натуры. Вот порыв ветра склонил деревья, прорвалось сквозь тучи солнце, появилась радуга на небе, заходящие лучи осветили все вокруг «горячим» светом... Нельзя долго наблюдать в природе такие мимолетные состояния природы, но в картинах их можно передать с большой жизненной убедительностью, а для этого следует приучить себя делать быстрые наброски в красках с натуры и по памяти.

Неверно принимать любой этюд за готовое произведение, к чему часто стремятся начинающие художники. Картина не есть увеличенный этюд, в ней должен быть глубоко продуманный композиционный замысел, созданию которого помогает широкое использование этюдного материала, наблюдений и художественного воображения.

Правда, в практике больших мастеров часто бывало, что этюд, написанный непосредственно с натуры, благодаря своим эстетическим качествам перерастал в картину. В качестве примера можно привести многие этюды А. А. Иванова, а также некоторые, отличающиеся законченностью и убедительностью в передаче природы работы И. И. Шишкина, глубоко эмоциональные натурные пейзажи И. И. Левитана, выполненные непосредственно с натуры длительные работы В. А. Серова, лучшие из незатейливых по сюжетам этюдов К. А. Коровина, отличающиеся тонкими колористическими решениями и задушевностью сюжетов.

На примере больших мастеров искусства можно увидеть, какие возможности несет в себе пейзаж-картина, выполненный на основе продуманного композиционного решения, характеризующий определенную эпоху, современную для художника жизнь, поднимающий глубокие социальные проблемы. И. И. Левитан, будучи тонким мастером лирического пейзажа, сумел выразить большие общественные идеи в таких полотнах, как «Владимирка», «Над вечным покоем» и других, прекрасно характеризующих современную ему эпоху.

ПЕЙЗАЖ-КАРТИНА

Работа над пейзажной картиной в мастерской требует наличия большого опыта и накопления вспомогательного этюдного материала. Продумывая замысел, художник пробует в эскизных набросках разные варианты задуманной композиции. Увеличение размера обязывает к более углубленному раскрытию темы. Иногда роль композиционного эскиза выполняет этюд, сделанный с натуры. Но художник при работе над картиной дополняет его, пользуясь другими подготовительными зарисовками.

Часто является необходимость сделать для пейзажной картины дополнительно несколько этюдов с натуры с целью разработать первоплановые объекты или уточнить общее колористическое решение. Создавая пейзажную картину, художник может творчески переработать зарисованный с натуры мотив, но при этом он не должен изменять жизненной правде и нарушать законы природы. Нельзя соединять в одной картине несовместимые в природе объекты. Долгая жизнь среди природы, хорошо развитая наблюдательность, изучение на практике биологии, физической географии и других наук помогают художникам создавать прекрасные реалистические пейзажи с глубоким содержанием.

Задумывая композиционное решение пейзажа, художник берет за основу ту сумму образов и впечатлений, которые ему дали жизненные наблюдения, практика работы с натуры. Вот почему ему необходимы хорошая зрительная память и развитая наблюдательность. То, что особенно взволновало, поразило его, может быть переработано в сознании художника и воплощено в художественных образах.

Выдающийся русский пейзажист А. И. Куинджи, по воспоминаниям учившегося у него В. К. Бялыницкого-Бирули, «...учил внимательно работать на этюдах, разрабатывать, по возможности, все детали. Мы

должны были правильно передавать форму предмета, цвет его и отношения — все так, как в природе. Но когда наступал момент композиционной работы, когда мы начинали писать картину, он советовал по-дальше отодвигать этюды, чтобы они не мешали свободе творчества»¹. Он советовал писать наизусть, на основе знаний, приобретенных на этюдах, и любил говорить, что в картине должно быть «внутреннее», то есть художественное, содержание.

Для выяснения композиции художник делает небольшой эскиз, где располагает самые основные тональные и цветовые массы в соответствии с задуманным сюжетом. Иногда бывает, что в дальнейшем, увлекшись цветовыми сочетаниями, начинающий художник забывает об эскизе, о найденной в нем выразительности замысла. Между тем в картинах выдающихся пейзажистов нас прежде всего останавливает идея произведения, его содержание, а цветовые и тональные отношения служат наиболее образному выявлению идеи и содержания.

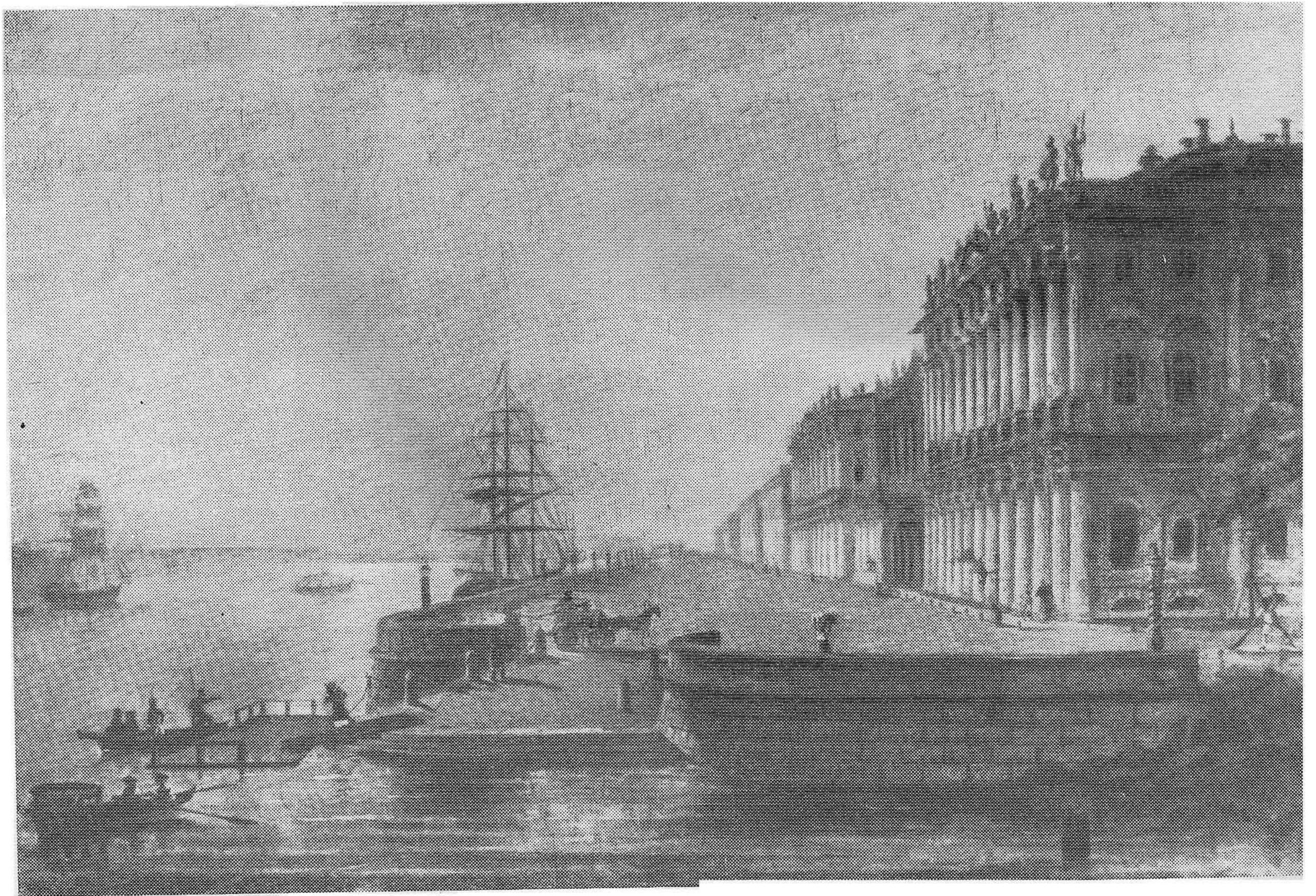
В одной из своих записок К. А. Коровин говорит о работе над пейзажем, о том, что пейзаж нельзя писать без цели, если он только красив, — «в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку»². Рассматривая одно из лучших произведений русской пейзажной живописи, знакомую с детства картину «Грачи прилетели» А. К. Саврасова, мы видим, как художник в очень скромном мотиве передал в поэтически прекрасной форме родной ему пейзаж. Природа в его картине воспринимается в неразрывной связи с людьми, их переживаниями. Создавая проникновенные образы русской природы, И. И. Левитан в картинах «Владимирка», «Над вечным покоем» передал глубокую скорбь и тревогу за судьбы угнетенного народа.

Разумеется, что молодому художнику нужно пройти очень большой путь изучения природы и художественного творчества, прежде чем браться за решение таких глубоких задач. Однако работы лучших представителей русской пейзажной живописи всегда должны быть для него живым примером высокого мастерства и патриотического подвига художника.

Каждое произведение искусства должно иметь свой композиционный строй, который отличает его от других произведений, а потому нельзя начинать работу с какого-то общепринятого композиционного приема. Ведущим для художника должен быть тот жизненный сюжет, который он выбрал. Он и подскажет формат произведения, композицию, а также поможет отобрать те элементы изображения, которые надо взять бо-

¹ Школа изобразительного искусства. Выпуск V. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1962, стр. 139.

² Константин Коровин. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963, стр. 55.



М. Н. Воробьев. Вид Дворцовой набережной в Петербурге

лее крупными по массам и отвести им главное место. В соответствии с сюжетом решаются также вопросы освещения, цвета, тона.

Окончательный вариант картины «Грачи прилетели» создан на основе ряда этюдов с натуры. Эти этюды имели более удлиненные по вертикали форматы; большое место было отведено небу, но дальний план был показан мало. В картине композиция несколько изменилась: дальний план заняло поле, покрытое тающим снегом, более выразительной стала группа деревьев с гнездами грачей, а колорит приобрел сильное эмоциональное звучание. В то же время простота, скромность и задушевность мотива остались, и благодаря этому произведение поражает зрителя своей жизненной правдой и запоминается на всю жизнь.

Для образца в книге воспроизведено несколько пейзажных картин русских художников. Внимательное изучение их композиционного строя и тонового решения принесет пользу при обучении рисунку и живописи пейзажа.

Картина художника начала XIX века М. Н. Воробьева «Вид Дворцовой набережной в Петербурге» представляет собой архитектурный пейзаж. Как уже указывалось, автор избрал фронтальную перспективу. Фасады дворцов перспективно сокращены. Верхние линии и линии основания зданий сходятся в центральной точке схода. Линии боковых фасадов зданий и набережной на переднем плане изображены параллельно линии горизонта. Архитектура зданий внимательно прорисована и в то же время мягко написана в соответствии с законами воздушной перспективы. На картине хорошо передана воздушная среда и общее состояние влажной атмосферы неяркого дня, когда солнце скрыто туманной дымкой. Фигуры людей, лошадь в упряжке и плывущая по Неве лодка наполняют картину движением, сообщая жизненную убедительность пейзажу. Картина написана на основании предварительного рисунка с натуры.

Картина С. Ф. Щедрина «Веранда, завитая виноградом» выполнена непосредственно с натуры. Фигуры итальянских крестьян на переднем плане вносят жанровый мотив в общий пейзажный замысел картины. Позы людей естественны, каждая фигура имеет свою индивидуальную характеристику. Контрастное сопоставление темных столбов первого плана со светлым небом и морскими далями способствует передаче пространства. Рекомендуем обратить внимание на перспективное построение веранды. Солнце находится высоко слева. Это видно по расположению падающих теней.

Аллея Летнего сада на картине современного художника А. М. Грицкая дана в фронтальной перспективе. Удаляющиеся горизонтальные ли-



С. Ф. Щедрин. Веранда, завитая виноградом

нии направлены в центральную точку схода. Хорошо передано пространство. Интересно сопоставлены вековые деревья и молодые посадки. Темные тона стволов деревьев постепенно смягчаются по мере удаления от зрителя. Белые мраморные статуи мягко вырисовываются на фоне листвы. Они хорошо «пролеплены» по форме. На них заметны световые рефлексии от неба. Расположенные вдали статуи не только меньше по размерам, но и кажутся менее объемными. Поэтично передано увядание природы поздней осенью.

Лунный свет на картине И. И. Левитана «Лунная ночь. Большая дорога» передан при помощи сближенных тональных контрастов и мягкости очертаний предметов. Луна находилась за спиной и слева от художника. Параллельные тени от деревьев по закону перспективы направлены в одну точку схода на горизонте. Тон неба в верхней части картины темнее, чем у горизонта. Благодаря этому мы ощущаем «купол» небосвода. Рекомендуем сравнить тональные отношения ближайших деревьев и тех, которые находятся на большом удалении в правой части картины. Все художественные приемы направлены к единой цели — передаче поэтического облика лунной ночи.

Ранняя весна. Лед растаял, но снег еще покрывает землю. Обнаженные толщи снега на первом плане — характерные признаки приближения весны. В эти дни на берегу реки можно услышать шелест, возникающий при падении в воду тающего снега. Поэтичная картина И. И. Левитана «Ранняя весна» передает хорошо знакомое нам настроение в природе. Линия горизонта взята немного выше середины холста. Высокая точка зрения дала возможность широко показать раскрывающуюся перед глазами зрителя панораму. Обобщенно, силуэтно изображены кустарники и деревья дальнего плана. Контрастные отношения белого снега, темно-серого неба и почти черного леса в отражениях смягчены, сближены по тонам, и поэтому в целом река кажется темнее неба.

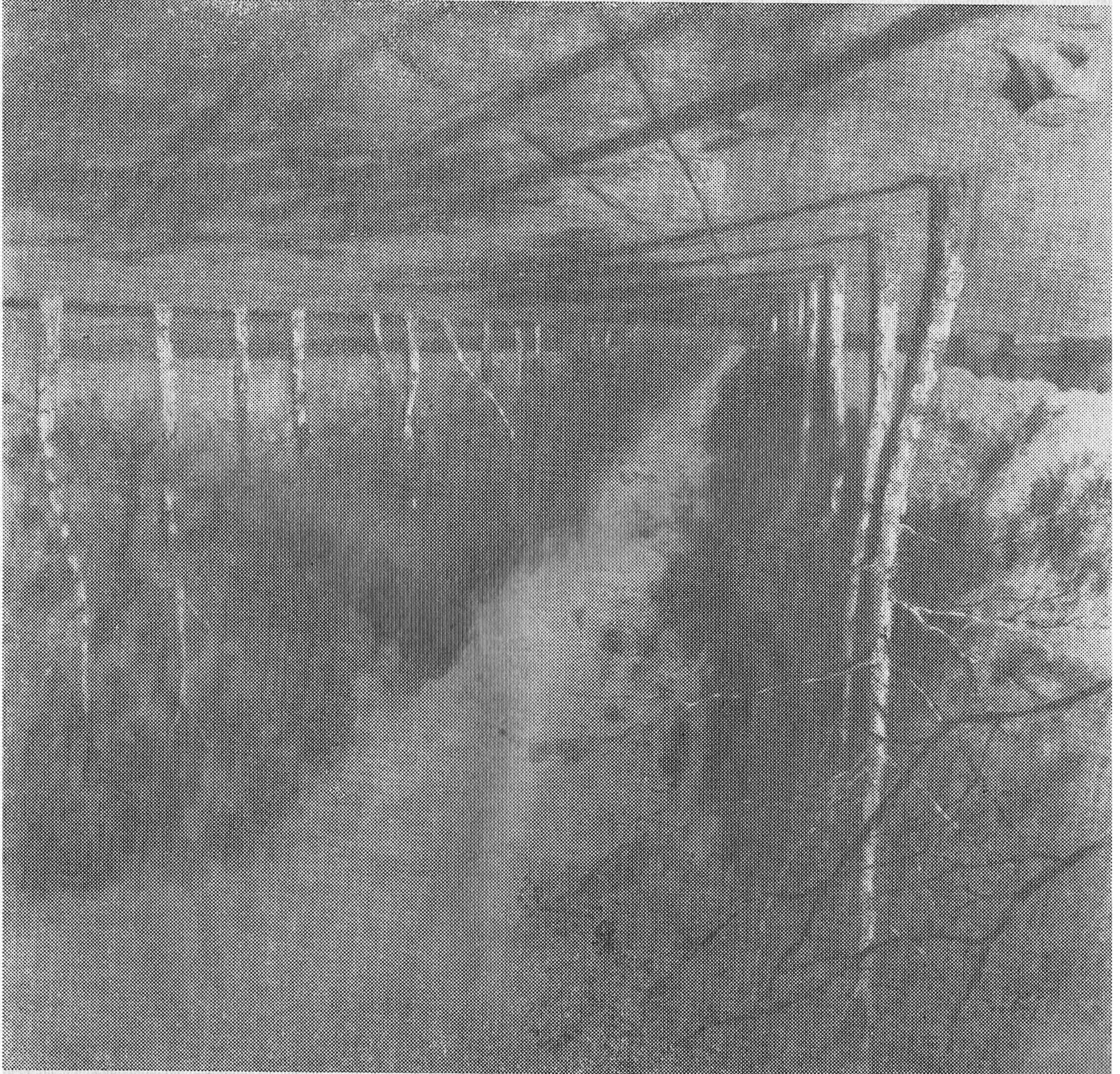
При работе над картиной художнику-пейзажисту приходится жертвовать многими деталями ради гармонии целого. Иногда удачно найденный в этюде с натуры участок при переносе на картину диссонирует и портит общий строй композиции. В картине необходимо добиваться, чтобы все компоненты изображения были взаимосвязаны и выражали единое целое.

Перед тем как создать свое замечательное произведение «В голубом просторе», А. А. Рылов написал ряд пейзажей на эту тему. Работая над картиной, ему пришлось поступиться многими деталями, с тем чтобы добиться необходимой цельности задуманного образа. В своих воспоминаниях он пишет: «Кажется, весь материал у меня налицо: и самый лебедь, и этюды воды, и наблюдение летящих лебедей, а вот мучился, не выходило... Белые птицы сухо выделялись на небе, а сине-



А. М. Грицай. Летний сад

И. И. Левитан. Лунная ночь. Большая дорога



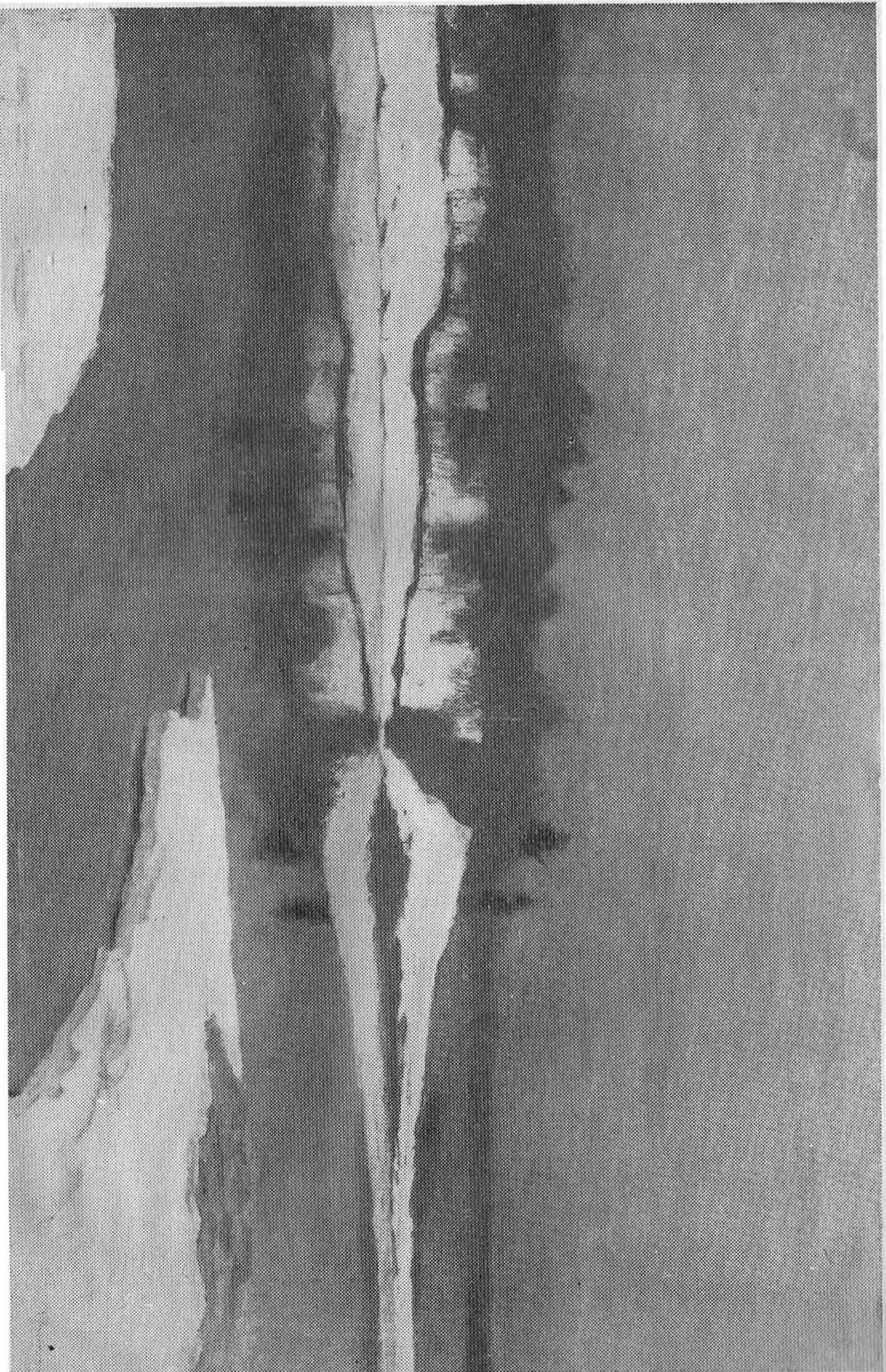
лиловые рефлексы от неба на освещенной солнцем воде резали глаз своим диссонансом. Я в отчаянии бросил картину и занимался другими, но потом все-таки добился гармонии между желтой водой и синими рефлексами, постепенно вытеснив с палитры синие краски, черную кость, заменив их... жженой сиеной с белилами. В силу контраста и закона дополнительных цветов сиена звучала как лилово-синяя. А чтобы придать лебединым крыльям мелькание, я написал их на фоне пестрых облаков — темных и белых»¹.

Благодаря продуманному композиционному решению и умелому использованию силы цветовых гармоний, художнику удалось сделать это полотно романтически приподнятым и эпически монументальным произведением.

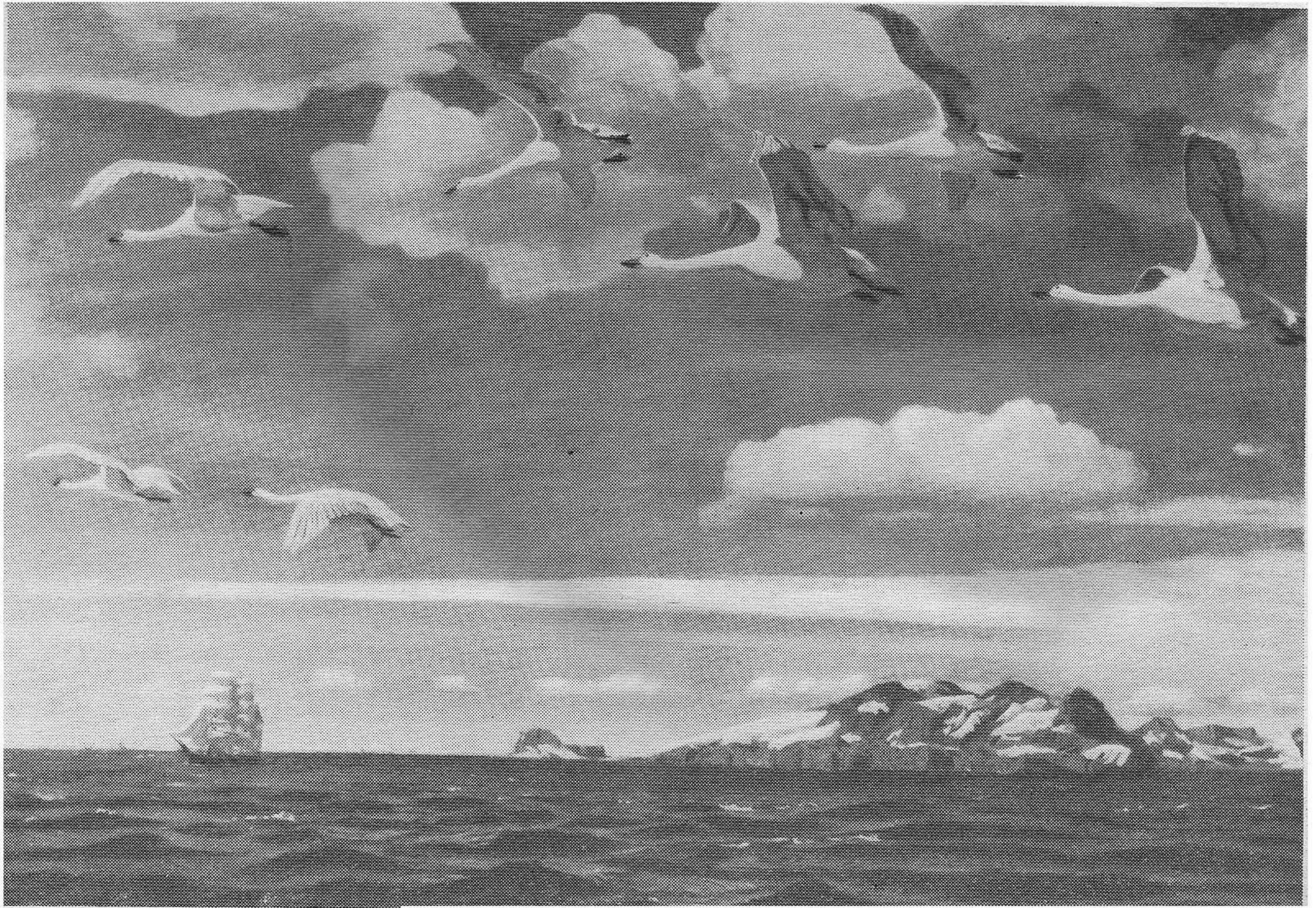
Хорошо прочувствована и изображена Рыловым северная природа. Удивительно передано ощущение полета лебедей, ощущение чистоты воздуха, бескрайность просторов. Низкий горизонт позволил уделить основное место в картине небу. Тон неба ближе к зениту намного темнее, чем у горизонта, что характерно для данных условий освещения и помогает передаче пространства. Облака различны по формам и даны в перспективном сокращении. Изображение волн моря также подчинено законам перспективы. На картине много птиц, но их движения не повторяются по рисунку. Солнечные лучи падают сверху и слева, что видно по расположениям теней на телах птиц, парусах и дальних скалах. Тени насыщены световыми рефлексами.

На картине К. Ф. Юона «Конец зимы. Полдень» изображен яркий зимний день. Солнце находится вверху, за пределами картины. Направления теней от деревьев показывают, что оно где-то впереди, левее зрителя. На картине хорошо продумана композиция пространственных планов. Горизонт находится на уровне чердачного окна ближайшего дома, а высокие холмы дальнего плана поднимаются над ним. Тона передних елей темнее и контрастнее по отношению к снегу, чем тона деревьев на дальнем плане. Фигуры лыжников, а также куры на переднем плане оживляют пейзаж. Одни фигуры «расставлены» художником на близком расстоянии, другие — отдалены, как это бывает в жизни. Для каждой фигуры найдено свое, не повторяющееся у других движение. Рекомендуем внимательно рассмотреть изображение каждого элемента пейзажа, продумать его роль в общей композиции картины. Но профессиональный разбор средств выражения, использованных художником, не должен заслонять от студента того главного, что составляет художественную ценность картины. Перед нами живое и убедительное повествование о красоте русской зимы. Юон сумел передать эту

¹ Цитируется по статье Б. Н. Яковлева «Цвет в живописи». «Художник», 1961, № 4, стр. 28.



И. И. Левитан. Ранняя весна



А. А. РЫЛОВ. В голубом просторе

красоту в самом обычном, на первый взгляд ничем не примечательном сюжете.

Полные светонесущей силы, глубоко лирические зимние пейзажи оставил нам И. Э. Грабарь. На лучших его полотнах изображены скромные уголки природы. Часть террасы под снегом, еще не успевшие потерять листву красноватые кроны деревьев на дальнем плане, тени на снегу в яркий солнечный день, февральское голубое небо, просвечивающее сквозь узорные переплетения веток деревьев, густые купы разросшихся кустарников — все это восхищает чистотой, гармоничной сдержанностью колорита, умелым решением крупных тональных масс, тонкостью и богатством цветовых отношений.

Примером совсем иного творческого подхода к пейзажу является живопись М. С. Сарьяна, для полотен которого характерны декоративная красочность, своеобразный национальный колорит, образно передающий природу Армении. Насыщенность цветов в картинах Сарьяна служит выявлению эмоционального содержания, образно передает природу солнечного юга.

Тонким пониманием жизни природы, глубокой любовью к ней пронизано творчество выдающегося советского живописца С. В. Герасимова. Залитые солнцем пейзажи в его тематических картинах, большая серия этюдов Подмосковья, работы, привезенные из зарубежных поездок и с Кавказа, — таков широкий круг его тематики в области пейзажа. Наиболее поэтичными и тонкими являются пейзажи средней полосы России, и в частности Подмосковья. Колористические возможности пейзажной живописи, которые в совершенстве постиг художник, обусловили создание им разнообразных произведений: то монументально суровых и тонких по цвету, то ярких и солнечных.

Связующим звеном между живописью передвижников и современным советским искусством является творчество последовательного продолжателя традиций русского реалистического пейзажа В. Н. Бакшеева. Его картины отличаются убедительностью передачи состояний природы, богатством эмоционального строя, тонкостью и нежностью в трактовке пейзажных мотивов.

Мастером передачи элегических настроений в пейзажах, написанных в гармоничной гамме серебристых светло-зеленых и синевато-фиолетовых тонов, являлся В. К. Бялыницкий-Бируля. Достаточно назвать его фамилию, чтобы в памяти возникли поэтичные картины в приглушенном цветовом колорите.

Строго построенной композицией отличаются пейзажи советского живописца Н. П. Крымова. Для художника-педагога большой интерес представляет разработанная им система тонального обоснования живописи. Будучи большим мастером передачи различных состояний природы, он считал, что главным в работе над пейзажем является точность



К. Ф. Юон. Конец зимы. Полдень

и правдивость передачи общего тона. Его картины являются примерами того, какими замечательно тонкими и глубоко продуманными могут быть пейзажи.

Нежной лирикой проникнуты пейзажи Н. М. Ромадина. Его творчество отличается мечтательностью и одухотворенностью. С. В. Герасимова и Н. М. Ромадина сближает тонкость переживаний в показе состояний природы, хотя каждый из них очень своеобразен.

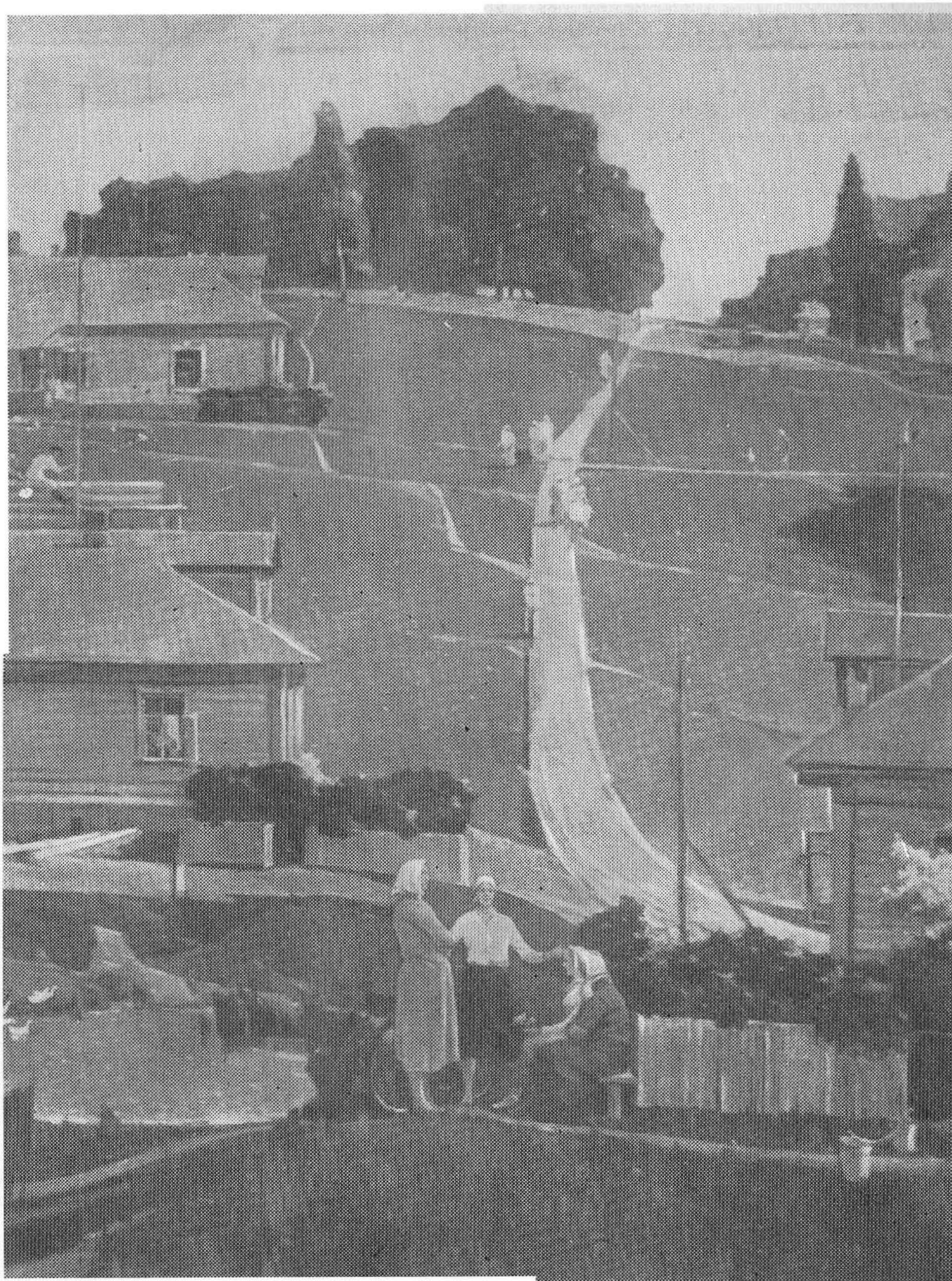
Работы художника В. В. Мешкова всегда можно отличить по их монументально-эпическому строю, особенно явственно выступающему в пейзажах Урала, Сибири и Севера. Форматы большинства его полотен вытянуты в длину, и в них красиво вкомпонованы панорамы величественной природы любимого Севера.

Я. Д. Ромас романтизирует действительность, дает умелые и оригинальные композиционные решения и, не порывая с реализмом, убедительно пишет характерные современные пейзажи.

Композиционной четкостью и выразительной передачей современного индустриального пейзажа отличаются работы Г. Г. Нисского. Его пейзажи напоминают декоративные панно, им присущ лаконизм в передаче природы и индустриальных сооружений. Необычные ракурсы в решениях разнообразных пейзажных мотивов, острая выразительность сюжета при лаконичных цветовых решениях являются индивидуальными достоинствами пейзажей Г. Г. Нисского. Он пишет свои картины не с натуры, а по памяти. В этом заключается особенность его творческого метода, позволяющая игнорировать случайные элементы и компоновать большие массы в зависимости от задуманного решения пейзажа.

Говоря о работах советских мастеров, следует назвать яркие киргизские пейзажи С. А. Чуйкова, лирические пейзажи и этюды Б. Н. Яковлева, а также упомянуть о творчестве многих молодых талантливых пейзажистов. Учитывая характер данного пособия, мы не имели возможности подробно исследовать творчество лучших мастеров пейзажа и поэтому лишь коротко остановились на некоторых произведениях, чтобы показать, какие огромные возможности несет в себе пейзажная живопись, как различен творческий подход в решении пейзажных картин и как неограниченно широка деятельность пейзажиста в рамках единого творческого метода — метода социалистического реализма.

Мастера советской пейзажной живописи являются творческими преемниками наследия классического пейзажа, его лучших качеств: глубокой идейности и эмоционального содержания, задушевности и лиричности. В их пейзажах мы видим нашу современность, образное раскрытие облика нашей советской Родины. Творчество советских пейзажистов характеризуется богатством и разнообразием сюжетов, стилевых особенностей и творческих манер. Соревнование различных творческих течений, объединенных методом соцреализма, борьбой с формализ-



Г. Г. Нисский. Колхоз "Загорье"

мом, стремлением передать правду жизни, наряду с различием индивидуальных художественных приемов, является движущей силой развития советского пейзажного жанра.

В заключение нам хочется еще раз напомнить будущим художникам-педагогам, овладевающим пейзажной живописью, о необходимости кроме практической работы в этой области внимательно изучать произведения выдающихся художников на выставках и в музеях, анализировать их композиционные решения и другие художественные средства. Большую пользу несомненно принесет чтение иллюстрированных монографий о художниках и воспоминаний мастеров изобразительного искусства, прошедших большой и сложный путь исканий в своем благородном творческом труде. Главным же учителем в пейзажной живописи всегда остается природа.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Рисунок пейзажа	8
Работа над живописными этюдами пейзажа	27
Пейзаж-картина	39

Глеб Борисович Смирнов
Андрей Алексеевич Унковский

РИСУНОК И ЖИВОПИСЬ ПЕЙЗАЖА

Редактор Г. В. Авдеевская
Обложка и титул художника Ж. В. Ефимовского
Художественный редактор В. Б. Михневич
Технический редактор Л. Ф. Лаврентьева
Корректор Е. Р. Сухотина

Сдано в набор 30/X 1964 г. Подписано к печати 16/1 1965 г.
Формат бумаги 70×90^{1/16}. Печ. л. 3,5(4,1)+вкл. 0,25(0,29).
Уч.-изд. л. 3,48+вкл. 0,50. Тираж 8000 экз. Цена 20 к.
Заказ № 1673

Ленинградское отделение издательства «Просвещение»
Государственного комитета Совета Министров РСФСР по печати.
Ленинград, Невский пр., 28.

Вклейки отпечатаны на Ленинградской фабрике офсетной печати № 1
Главполиграфпрома Государственного комитета
Совета Министров СССР по печати.
Ленинград, Кронверкская, 7.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Государствен-
ного комитета Совета Министров СССР по печати,
Социалистическая, 14.