

ЖИВОПИСЬ ФИГУРЫ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ ВЫСШИХ И СРЕДНИХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЗАОЧНЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

А. А. УНКОВСКИЙ

ЖИВОПИСЬ ФИГУРЫ

РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ ГОЛОВЫ
И ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА. ПОРТРЕТ

*Пособие для студентов-заочников художественно-
графических факультетов педагогических институтов*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
МОСКВА 1968

Высокое искусство... проявляет себя в сущности, в черте. Эффект, колорит — это вспомогательные средства. Ими нужно пользоваться в меру. Без идей нет высокого, поэтому всё — краски, свет и пр. — должно быть подчинено смыслу в серьезной картине.

П. П. ЧИСТЯКОВ.

ЗАДАЧИ ОБУЧЕНИЯ ЖИВОПИСИ ФИГУРЫ ЧЕЛОВЕКА

Человек является самым сложным и содержательным объектом изобразительного искусства.

Русская и мировая живопись богата выдающимися примерами изображения человека — неиссякаемого источника творчества художника. Изучение человека, его сложного богатства настолько важно и существенно, что охватило все виды, жанры и области искусства.

При всем различии творческих методов, стилевых особенностей и направлений в искусстве выдающиеся мастера живописи всегда исходили в своей работе из глубокого изучения изображаемого человека. Именно это в первую очередь и давало им возможность правдиво и вдохновенно воплотить свои творческие замыслы.

Наряду с великолепными образцами портрета и жанровой картины видное место в искусстве заняли полотна с изображением обнаженной фигуры. Среди русских художников большое внимание уделяли этому живо-

писцы, учившиеся в Академии художеств. Сохранившиеся до сего времени в музеях их академические этюды говорят о серьезном изучении пластики живой формы.

Замечательными образцами живописи обнаженной фигуры в условиях пленера служат этюды Александра Иванова, выполненные им на открытом воздухе. Эти работы отличаются звучностью цвета в передаче воздушной среды и фигур на природе, богатством разнообразных рефлексов от неба, зелени и других окружающих предметов.

Бесценную галерею больших исторических и жанровых композиций и раскрывающих духовный мир человека портретов оставили нам многие выдающиеся русские художники, в особенности такие мастера живописи, как В. И. Суриков, И. Е. Репин, В. А. Серов.

В лучших произведениях советского изобразительного искусства, идущего по пути социалистического реализма, решалась задача образного изображения человека нашей эпохи.

Эта ответственная задача требует от живописца, кроме общей культуры и всесторонних знаний, большого мастерства, которое может быть лишь результатом хорошей школы в области практического изучения рисунка и живописи такого сложного и содержательного объекта, каким является человек.

Поэтому в институтах, готовящих профессиональных художников, на рисунок и живопись фигуры человека приходится основная часть времени, отведенного практическим занятием по искусству.

В программах по изобразительному искусству для художественно-графических факультетов педагогических институтов изображению человека также отведено большое место. Это дает возможность будущему художнику-педагогу получить хорошую подготовку по рисунку и живописи. Решение сложной и вместе с тем чрезвычайно интересной задачи изображения человека средствами живописи, несомненно, поможет развитию вкуса, расширению художественного кругозора студентов, выработке своего отношения к произведениям искусства, позволит вести творческую работу по живописи, а главное — направить приобретенные в этой области знания на то, чтобы успешно решать задачи эстетического воспитания детей в школе.

Постепенно осваивая с помощью гипсовых моделей и живой природы рисунок головы и фигуры человека, студенты переходят к изображению живой природы в масляной живописи.

Занятия по живописи головы и фигуры равномерно чередуются с выполнением натуральных постановок, предусмотренных программой по рисунку. Это позволяет рассматривать выполнение заданий по живописи как реалистическое изображение хорошо осознанной студентами живой формы, как результат полного ознакомления с ее пластикой и анатомическим строением.

Нарисовать «точно» не означает, что надо наносить все детали, а говорит прежде всего о передаче самого существенного в пластике фигуры. У студентов часто встречается пренебрежительное отношение к подготовительному рисунку, они недооценивают его роли в дальнейшем процессе живописи. Между тем сделанный наскоро, слабый, рыхлый рисунок в дальнейшем, в процессе работы, заставит делать исправления кистью, а это создаст грязь, вялые по живописи места, а главное — начинающий художник теряет уверенность в правильности трактовки формы.

«Надо сперва все изучить законно хорошим приемом,— говорил П. П. Чистяков,— а затем все написать, как видишь»¹.

Нужно четко представлять себе цель каждого задания и последовательность его выполнения, так как только при этом условии можно получить хорошую подготовку в живописи фигуры человека с натуры.

Какой бы характер ни носила учебная постановка, в живописи необходимо направлять свое внимание на объемно-пространственное восприятие натуры, убедительно передавая влияние воздушной среды на цветовую характеристику предметов. Наряду с этим нужно учитывать цветовую гармонию в целом, подчиняя отдельные сочетания общему колориту.

Особую роль при изображении человека приобретает требование сохранения «большой формы». Частая ошибка начинающего художника — тщательное «разделявание» деталей частей тела, когда не достигнута согласованность всех частей с изображением фигуры в целом. Даже при хорошо построенном, грамотном подготовительном рисунке, работая в живописи над одним из участков фигуры, следует чаще отходить от холста, проверяя единство формы и верность цветовых отношений.

В ходе выполнения этюдов фигуры с натуры необходимо решать и композиционные задачи. Ведь, для того чтобы компоновать фигуру при решении определенного сюжетного замысла, надо прежде всего научиться композиции уже готовой постановки в определенном формате холста. Это обязывает внимательно относиться к выбору места для выполнения учебного этюда.

Здесь решаются такие общие, обязательные для всех учебных этюдов вопросы композиции, как передача движения натуры, общая выразительность постановки и ее пластический замысел, соотношения основных цветовых акцентов, а также передача направленности световых лучей.

На старших курсах студенты выполняют ряд портретов на определенную тему. Конечно, здесь неизбежны определенные трудности. Ведь выявление индивидуальных качеств натуры, будучи в полной зависимости от передачи строения живой формы,— это более высокая творческая ступень.

Работая над портретом, выявляя характерные особенности портрети-

¹ О. А. Ляскова, П. П. Чистяков, М., изд. Государственной Третьяковской галереи, 1950, стр. 55.

руемого, нужно одновременно помнить о грамотности построения формы. Большое значение приобретает здесь отказ от мелочей и умение делать обобщение. Одновременно с этим необходимо реалистически правдиво передавать особенности живой формы в условиях пространственного решения фигуры в интерьере с определенным освещением.

Все основные длительные задания по живописи головы и фигуры в период обучения на факультете выполняются маслом. Это объясняется тем, что масляные краски позволяют вести длительную работу, переписывать неудавшиеся места, применять различные приемы (корпусное письмо, лессировки), а также работать над этюдом методом «а la prima».

Масляная живопись позволяет убедительно передавать разницу материалов и поверхностей формы, звучность цветовых сочетаний, взаимодействие света и тени, объемность в изображении предметов и, наконец, добиваться выразительности в работе над мелкими деталями. Последнее очень важно, в частности, при работе над портретом, где передача характерных особенностей натуры представляет для начинающего художника известную трудность.

В работе над живописью обнаженной натуры, которая отличается тонкими переходами формы и легкими тональными и цветовыми градациями, уместно использовать прежде всего масляные краски. Однако, чтобы полностью использовать возможности этой техники, необходимо учитывать ее специфику.

Нужно правильно грунтовать холст, уметь подобрать краски, кисти, разбавитель и т. п. Недостатки в этой области затрудняют процесс живописи. Кроме того, знания и навыки технологии живописи позволят будущему учителю лучше объяснить школьникам при посещении музеев особенности произведений того или иного художника, показать его мастерство в использовании изобразительных средств.

ЭТЮД ГОЛОВЫ

Приступая к этюду головы, студенты уже имеют практические навыки в области масляной живописи благодаря выполнению ряда натюрмортов как в гризайли (одноцветно), так и в живописном решении.

Для постановки подбирают пожилого или среднего возраста натурщика, без бороды, с четкой лепкой формы. Натурщика усаживают при боковом дневном свете так, чтобы хорошо выявлялась форма головы. Фоном может служить сероватая, нейтрального тона драпировка. Выбрав место для работы, приступают к рисунку на холсте. Рисунок под живопись чаще всего выполняют углем. Для стирания угля лучше применять не резинку, а тряпочку. Можно выполнять рисунок и на бумаге с последующим переводом на холст.

Прежде всего нужно наметить композицию рисунка в данном формате с учетом того, чтобы голову с плечевым поясом изобразить немного меньше натуральной величины. Если модель видна в профиль, то перед лицевой частью лучше взять несколько больше фона, чем со стороны затылка. Наметив расположение будущего изображения, приступают к построению большой формы. Для этого определяют отношение головы к плечевому поясу, их взаимосвязь. Затем, наметив обобщенно форму головы, проводят срединную, так называемую профильную линию, а также ось, проходящую через верхние края глазничных впадин. Образованная этими линиями крестовина показывает поворот и наклон головы. Очень внимательно нужно определять перспективное положение головы натурщика по направлению линии, проходящей через верхние края глазничных впадин.

Затем продолжают намечать линии построения, соблюдая пропорции головы (как это уже делалось на занятиях по рисунку). Рисующий проводит вспомогательные параллельные линии, проходящие через разрез глаз, основание носа и разрез рта. Для рисунка шеи нужно от яремной ямки наметить положение грудино-ключично-сосцевидной мышцы, определяя ее направление к плечевому поясу. Разметив основные поверхности лобной кости, надбровные дуги и височные кости, намечают верхние и боковые границы глазничных впадин. Одновременно помечают положение носа и ушей. Продолжая рисунок, уточняют пропорции и характер всех частей головы, сохраняя общую форму.

Рисунок под живопись должен быть точным и определенным, но его не следует детализировать, так как это в процессе живописи будет сковывать и поведет к обособленной трактовке каждой части лица. Говоря о подготовительном рисунке под живопись, П. П. Чистяков советовал намечать «грубо и резко».

Закончив рисунок, вспомогательные линии нужно стереть, оставив четкое, цельное изображение основных форм, характеризующих натурщика. Готовый угольный рисунок на холсте можно закрепить раствором лака с пиненом или сбрызнуть из пульверизатора водой, которая, растворив часть клея в грунте, хорошо закрепит уголь. Если рисунок выполнялся предварительно на бумаге, то его переводят припорохом на холст, а затем тонкой кистью прорисовывают акварелью.

Приступая впервые к живописи головы или всей фигуры, лучше работать не на картоне, а на холсте, так как на гладкой, блестящей поверхности загрунтованного картона гораздо труднее добиться мягкого соединения смежных тонов корпусно положенных мазков. Кроме того, на гладкий картон, покрытый эмульсионным или масляным грунтом, труднее наносить тонкие прозрачные слои масляных красок при работе над теневыми участками, так как они могут растекаться. Поэтому первые работы по живописи головы и фигуры, и в особенности обнаженной натуры, рекомендуется выполнять, используя льняной холст плотного плетения, загрунтованный клеевым или

эмульсионным грунтом. Пористая поверхность натянутого на подрамник, проклеенного и загрунтованного холста очень удобна в процессе живописи. На ней легче передать мягкие соединения смежных тонов и удобно писать жидко, без белил, так как зернистая фактура поверхности не дает краске сильно растекаться.

Имеется и еще одно преимущество — упругость холста и его свойство немного прогибаться при прикосновении кисти позволяют лучше использовать приготовленную для нанесения корпусным мазком краску. Если нет холста, можно писать и на картоне, выбирая для работы листы крупного формата, загрунтованные эмульсионным грунтом и имеющие матовую поверхность.

Необходимо уметь и самому готовить по рецептам различные виды грунтов, покрывая ими холст или картон и выбирая для работы те, которые больше удовлетворяют в процессе живописи.

В первой учебной работе, рассчитанной примерно на шестнадцать часов, основной задачей является определение средствами масляной живописи формы, передача цветовых и тональных отношений, которые характеризуют натуру и условия освещения.

Впервые приступая к живописи головы, не следует увлекаться разнообразием красок. Множество ярких красок затруднит задачу целостной передачи формы и может повести к излишней пестроте. Достаточно иметь на палитре охру светлую, кадмий желтый, кадмий красный средний, сиену натуральную, английскую красную, умбру натуральную, окись хрома, кобальт синий и цинковые белила.

Чаще всего в работе придется использовать щетинные кисти от 6 до 18 номера. Желательно, кроме того, иметь две небольшие колонковые кисти разных номеров, которые удобно применять в тех случаях, если в конце работы нужно выявить небольшую деталь. После работы кисти необходимо промыть в теплой воде с мылом. В качестве разбавителя в процессе писания красками для начальной работы можно рекомендовать пинен с небольшой добавкой льняного масла.

Палитра до начала работы должна быть чистой. Необходимо также иметь тряпку для вытирания кистей в процессе ведения этюда.

Приступая к живописи, нужно прежде всего всмотреться в натуру, определив основные тональные и цветовые отношения, характеризующие лепку формы и условия освещения. Сначала делают так называемый подмалевок, т. е. обобщенно, не нагружая поверхность краской, работая довольно крупной кистью, прокладывают лишь самые основные отношения. При этом этюд лучше начинать с теневых мест, но тут же определять и отношения их к освещенным участкам головы, а также к фону. При этом нужно стараться возможно точнее определить, насколько холоднее или теплее освещенные места по отношению к теневым. Конечно, и в том и другом случае найдутся оттенки теплого и холодного, но в целом все-таки можно ска-

зять, чем больше характеризуются по цвету в постановке свет и тени. Например, в постановке, расположенной под боковым светом в условиях серого дня, освещенные места будут холоднее, а теневые теплее.

Прописывая фон, нужно учитывать, что одна и та же драпировка рядом с освещенной частью натуры будет казаться несколько темнее, чем в соседстве с теневой. Это происходит в силу так называемого пограничного контраста.

В подмалевке нужно дать распределение основных цветовых отношений и в одежде, прежде всего в тех участках, которые близко расположены к шее.

Конечно, цветовые отношения во многом зависят от среды, от условий освещения, но в то же время полезно знать, что лоб часто имеет несколько охристые оттенки, нос — лиловатые, щеки и уши — красноватые, шея — охристо-желтоватые, а грудь по сравнению с ней несколько розовее. Все это влияет на общий колорит. Цветовые и тональные отношения необходимо определять в их единстве, так как цвет полностью зависит от тона.

Уже в начале работы нужно уточнить основные контрасты тени и света. В условиях бокового освещения наиболее темными по тонам могут быть тени в глазничных впадинах, у крыла носа, несколько слабее — теневые части лба, щеки, шеи и т. д.

Сделав подмалевок, приступают к дальнейшей лепке формы и конкретизации тех отношений, которые имеются в натуре. Теневые участки лучше писать без белил, а освещенные — корпусно. При этом, работая над какой-либо частью, нужно стараться не упускать из виду целого. Задача это трудная, но в этом-то и состоит секрет успеха, этим и отличаются работы крупных мастеров. П. П. Чистяков советовал ученикам, работая над формой, внимательно вглядываться во все оттенки, но не упускать общего, так как сходство в живописи достигается, по его словам, «не одной силой, а гармонией». Каждым мазком нужно выявлять форму, «лепить» ее средствами живописи. Работая над одним из участков изображения, нужно постоянно сравнивать его с соседними местами, помня, что в живописи «все в отношениях». Кроме того, необходимо сравнивать объемную форму с фоном, чтобы изображенная натура была бы в пространственной среде. Нельзя допускать резкой границы теневой части с фоном.

Работая над выявлением формы, нужно стараться в то же время не впасть в одноцветность, не приближать изображение к технике гризайли. Мазки должны отличаться не только тональными, но и цветовыми градациями. В освещенных местах нужно применять пастозные густые красочные смеси, с помощью которых удобно выявлять рельефные формы лица. Работу нужно вести последовательно, отталкиваясь от большой формы. Нельзя, например, не выявив в достаточной мере основные формы глазничной впадины, начинать выписывать ресницы и брови. Детали глаза писать можно только ближе к концу работы, но уже в ходе живописной прописки частей лица надо выявить глазничную впадину и наметить небольшой кистью



Пример постановки в условиях бокового света.
Портрет проходчицы метро.
Работа А. А. Унковского.
Масло.

строение глаза. К концу работы мелкой кистью наносят на сильно выступающих формах, где это действительно необходимо, блики. Блики нельзя наносить на все освещенные места. Так, при боковом освещении чаще всего можно наблюдать лишь один небольшой блик на кончике носа как на наиболее выступающей форме. Иногда можно видеть блик на скуле или на губе.

Дальнейшая проработка должна еще точнее передавать те отношения, которые имеются в натуре, постепенно все больше выявляя ее характерные

особенности. В то же время изображение не должно быть вялым, «затертым» и однообразным в передаче цветовых отношений. Возможно, что в процессе работы над этюдом некоторые участки получились слишком раздробленными и как бы «вырывающимися» из целого. Чтобы проделать некоторое обобщение формы, приходится отказываться от несущественных мелких деталей изображения. Иногда приходится смягчить излишне сильные контрасты или, наоборот, подчеркнуть форму, усилив контраст между светом и тенью.

В соответствии с учебной программой студенты еще много раз будут выполнять живопись головы как в стенах института, так и в домашних условиях. Это будут этюды мужской и женской натуры. При работе над этюдом женской головы цветовые отношения часто бывают более тонкие и сложные. Кроме того, форма не имеет той четкости лепки, мускулистости, которая характерна для пожилого натурщика в первой постановке.

С особой требовательностью студент должен подходить к самостоятельным домашним постановкам. Нередки случаи, когда неудачные постановки затрудняют работу. Не рекомендуется располагать натуру на слишком темном фоне, по отношению к которому тени самой натуры кажутся светлыми. В первых заданиях фон лучше подбирать такой, чтобы он был несколько темнее освещенных мест головы и светлее теневых участков. Для первых этюдов лучше усаживать натурщика при боковом дневном свете, но так, чтобы были освещены обе скуловые части лица.

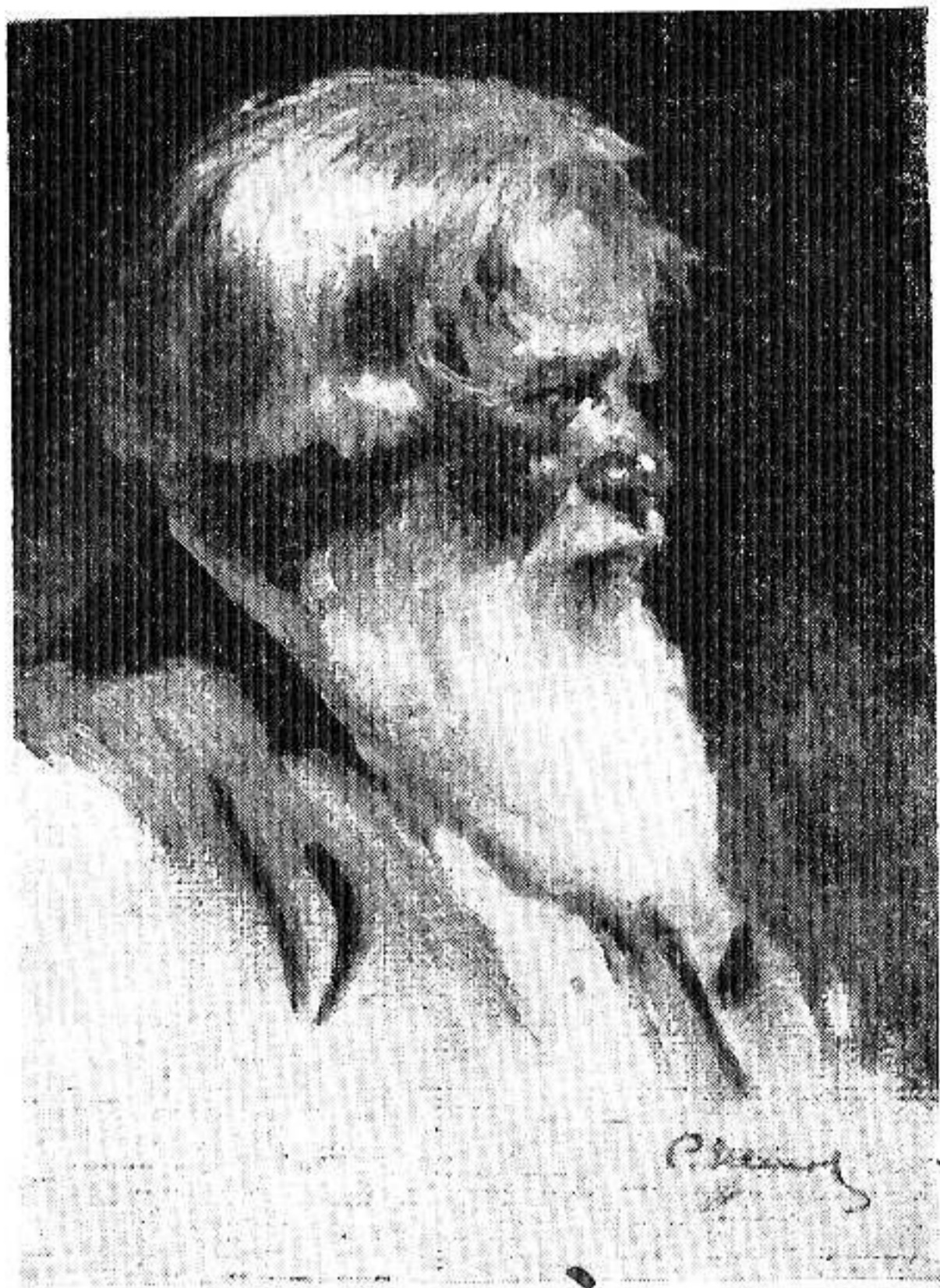
В том случае если задания приходится выполнять при вечернем свете (что весьма нежелательно), нужно освещать натуру так, чтобы части лица четко «лепились», но не давали бы больших падающих теней. Фон в этом случае также должен быть темным. Лучше подобрать серую драпировку холодноватого цвета. С большой осторожностью нужно при вечернем освещении брать яркие краски, которые кажутся смягченными, а при дневном свете звучат чрезмерно активно, внося явный диссонанс в общий живописный строй. Особенно это относится к желтым цветам: кадмию и стронциановой желтой, которые следует изъять с палитры при вечерних сеансах, а пользоваться для прописки желтоватых мест охрой светлой. Так же осторожно нужно применять вечером и кадмий оранжевый.

Полезно выполнять этюды головы в разных поворотах и в различных условиях освещения. Натуру можно располагать, например, так, чтобы большая часть ее находилась в тени, когда боковой свет от окна освещает лишь край головы. В этом случае при сероватом спокойном фоне теневая часть головы будет выделяться резким силуэтом.

Несмотря на разнообразие рефлексив в теневой части, можно считать, что в целом освещенные места в пасмурные дни по цвету будут холоднее, а теневые теплее.

Светлую часть лучше писать корпусно, а теневую часть, насыщенную рефлексивами, стараться брать активнее по цвету и прозрачнее. Кроме того,

С. В. Иванов.
Голова старика.
Масло.



в тени формы лица не будут иметь резких тональных контрастов и должны смотреться очень цельно.

Примером этюда с натуры, поставленной в условиях бокового света, может служить «Портрет проходчицы метро».

В дальнейшем нужно рекомендовать написать этюд головы, расположенной против света. Трудность работы в постановке «против света» заключается в том, что у находящейся в тени лицевой части форма, освещенная лишь отраженным светом, имеет сближенные тона, а потому трудно читается. Успех работы во многом зависит от правильности передачи сложных цветовых и тональных отношений в живописи теневой части головы, богатой рефлексами от соседних предметов.

Этюды головы, выполняемые в институте и дома, основной задачей имеют изображение формы средствами живописи, что ни в какой мере не исключает передачу характера натуры. Однако акцент на решение творче-

ских портретных задач дается на старших курсах в соответствии с рекомендуемой последовательностью заданий.

Очень показательным в отношении передачи формы является этюд головы старика работы С. В. Иванова. Несмотря на то что голова изображена в профиль, хорошо читается ее объем. Тональные отношения очень убедительно выявляют натуру. В освещенной части дана четкая лепка формы. Несколько разных по светлоте бликов, нанесенных на наиболее выступающие формы, помогают передать объем. Части лица выполнены очень цельно и просто. Весь этюд написан обобщенно, свободно, с большим мастерством.

ЭТЮД ОДЕТОЙ ФИГУРЫ

Для первой постановки по живописи фигуры маслом подбирают натурщика хорошего сложения. Одежда рекомендуется простая, хорошо облегчающая анатомические формы, активная и определенная по цветовым отношениям, но не пестрая. Фон выбирают гладкий, нейтральный по цвету. Прежде чем приступить к рисунку, нужно рассмотреть модель, выбрав место, с которого четко лепится форма. Нельзя садиться слишком близко к постановке — это сильно затруднит задачу целостного восприятия фигуры. Расстояние до модели должно быть не меньше, чем два ее роста.

Сначала делают небольшой эскиз, в котором находят наилучшее композиционное решение и распределяют тональные и цветовые массы, наметив обобщенно освещенные места и тени на фигуре и их отношение к фону. Затем приступают к выполнению подготовительного рисунка. Его выполняют или сразу на холсте, или на бумаге в размер холста. Выполненный рисунок с бумаги переводят на холст при помощи припороха. Подготовительный рисунок на бумаге облегчит поиски пропорций и построение, так как на бумаге легче стирать, а также проводить вспомогательные линии. При компоновке фигуры нужно учесть движение натуры, установить размер рисунка и распределить всю постановку на листе.

В том случае если натура изображается в положении стоя, нужно наметить линию центра тяжести.

У стоящей фигуры с опорой на две ноги отвес пройдет через яремную ямку и лобковое сочленение к плоскости опоры. Если человек опирается на одну ногу, то линия центра тяжести пройдет от яремной ямки к внутренней ладыжке ноги, несущей нагрузку. Затем определяют пропорции и движение натуры, намечая направления основных частей тела, определяют наклон плечевого пояса по отношению к тазовому и вспомогательной линией соединяют коленные чашечки. Решив обобщенно взаимосвязь частей фигуры в той же последовательности, что и в заданиях по рисунку, нужно уточнить характеристику и движение анатомической формы тела. Линии в подготови-

тельном рисунке должны быть четкими, хорошо определяющими форму, тогда его будет легко переводить на холст.

В одетой фигуре необходимо проследить ее анатомическое строение, тогда случайные складки не собьют рисунок. Пластика должна отвечать внутреннему строению фигуры, так как только тогда можно убедительно выразить движение натуры, ее положение в пространстве. Чтобы лучше понять строение фигуры, поставленной в определенном повороте, многие мастера искусства для изображения на картине одетого человека делали вспомогательные рисунки обнаженного натурщика в той же позе. Наглядным примером этого служат рисунки А. А. Иванова к «Явлению Христа народу», рисунки П. А. Федотова к «Завтраку аристократа» и многие другие.

В процессе построения рисунка одетой фигуры можно обобщенно, легкими линиями намечать под внешним покровом одежды формы обнаженной фигуры. Для первых заданий лучше рисовать натурщика без пиджака, который скрывает строение торса и поэтому затрудняет пластическое решение. Тонкие ткани лучше облегают фигуру, а направления их складок хорошо подчеркивают форму и ее движение. Чтобы лучше выявить форму, заканчивая подготовительный рисунок, можно затемненные участки и крупные складки слегка заштриховать, не давая, однако, полного тонального решения. Переведенный припорохом на холст рисунок нужно усилить для четкости угольным карандашом, сверяя с натурой, а затем, смахнув излишний уголь, прорисовать тонкой колонковой кистью акварелью коричневого цвета.

Начинать писать нужно с подмалевка, по возможности без белил, проложив теневые участки и определив освещенные места. Тут же необходимо взять верные цветовые отношения. Находя большие, тональные массы, нужно выявить общую силуэтность фигуры к фону. В первых постановках лучше, когда теневые места натуры будут темнее фона, а освещенные несколько светлее. В дальнейшем же тональные отношения между натурой и фоном можно подбирать в соответствии с разными задачами. В живописи фигуры и фона нужно передать ощущение пространства. Если этого не достичь, то получится, что фон как бы «приклеен» к модели. Нельзя также допускать резкой границы теневой части с фоном, что затрудняет передачу объемной формы.

После обобщенной прописки основных участков изображения переходят к лепке форм головы, торса, рук. Обобщенно прописывают нижнюю часть постановки, которая в комнатных условиях обычно несколько затемнена. Решая задачу выявления формы, нужно передавать и индивидуальную характеристику фигуры, ее движения.

Размеры холстов для этих работ рекомендуются сравнительно небольшие, а потому не следует увлекаться мелкой детализацией форм лица, рук, деталей одежды и интерьера. Нужно уметь грамотно передать фигуру в условиях определенного освещения. При этом нельзя писать пряди волос,

мелкие формы лица и другие детали, не наметив сперва большую форму. Неправильно начинать в этюде фигуры, например, у кистей рук сразу же выписывать отдельные пальцы. Кисть руки нужно наметить сначала обобщенно, угадав сочетания красок и основные светотеневые отношения, не нарушая подготовительный рисунок. Те части фигуры, которые находятся ближе к нам и к свету, видны более контрастно, поэтому и изображать их лучше пастозно, корпусно. В то же время в теневых участках и в более удаленных местах постановки отношения мягче. Воздушная среда, в которой находится постановка, смягчает границы формы.

Если заняться изображением какой-либо находящейся в тени детали фигуры обособленно, то можно допустить ошибку, так как эта деталь будет выписана слишком резко. В то же время, если взглянуть на натуру целиком, то видно, что это место как бы «тонет» в общей большой тени, и мы его почти не замечаем. Поэтому наряду с изучением формы в ходе работы над живописью нужна и непосредственность в передаче натуры, нужно смотреть просто, больше доверяя своим наблюдениям. П. П. Чистяков так определял эту задачу: «Если хочешь скопировать верно колера, то смотри более на натуру и как можно меньше занимайся палитрой: выбирай, составляй колера просто, без предубеждения, что бросится или покажется нужным, то и мешай и бросай на холст»¹. При этом, однако, П. П. Чистяков не отрицал и анализа в постижении законов живописи и в дальнейшем, в ходе работы, советовал долго и внимательно рассматривать натуру при определении цветовых отношений какого-либо участка формы. Быструю прописку он рекомендовал в основном в начале работы, на стадии обобщенного решения.

Весь процесс живописи нужно вести отношениями. Нельзя писать освещенную часть формы, не сравнивая ее по цвету с теневой частью и не согласуя с общим колористическим строем постановки. Среди многочисленных складок одежды нужно прежде всего изображать самые крупные, характерные. В освещенной части фигуры они могут быть выполнены очень контрастно и объемно. Полезно изучать изображения складок на драпировках у больших мастеров, и в частности у А. А. Иванова в его многочисленных подготовительных этюдах, где мастерски, детально и в то же время с большими обобщениями передана их форма, выявляющая движение тела.

В более этюдной форме, но тоже с большим обобщением складок трактована одежда в работе В. А. Серова «Дети».

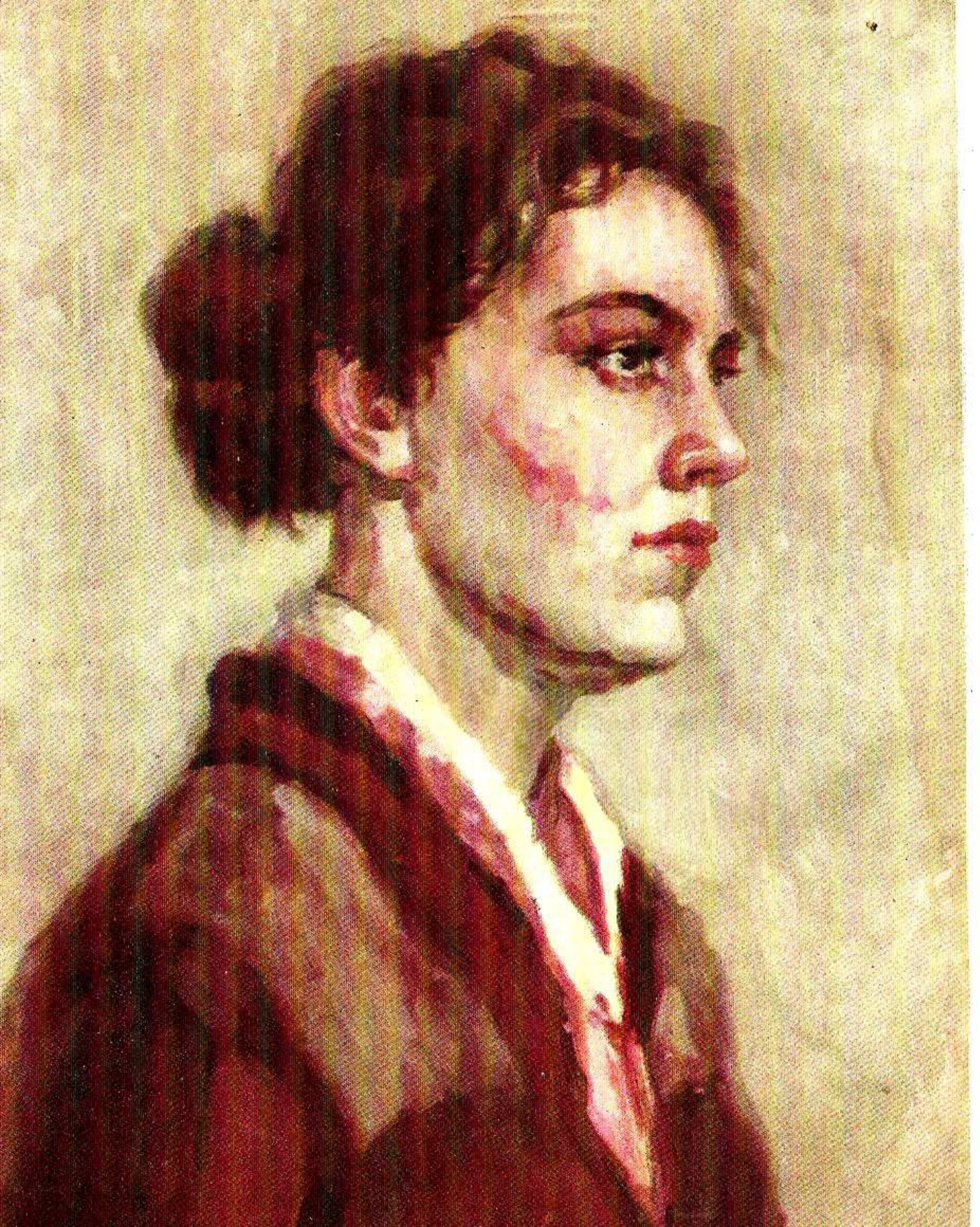
Подводя этюд к концу, нужно отойти от мольберта на несколько шагов и постараться обобщенно взглянуть на всю постановку, сравнив ее с изображением на холсте. В этот период работы П. П. Чистяков опять советовал довериться своему непосредственному отношению к изображаемому и смело обобщить или выявить то характерное, что присуще данной натуре.

¹ Н. Молева, Э. Белютин, П. П. Чистяков теоретик и педагог, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1953, стр. 164.









Последовательность выполнения этюда одетой фигуры приведена на цветной вклейке.

После аудиторной работы студенты выполняют дома и в стенах института несколько этюдов поколенных изображений натурщиков. Размер этюда в этом случае будет несколько больше. Основными задачами здесь явятся композиционное размещение и решение на холсте больших живописных масс, а также передача средствами рисунка и живописи взаимосвязи частей фигуры в характерной для данной натуры позе. Хотя эти задания близки к портретным, но в них не требуется решать весь сложный комплекс портретных задач. Данные постановки рассчитаны не на выявление психологической характеристики изображаемых лиц, а на передачу средствами живописи пластических решений натуры, находящейся в различных позах и в условиях определенного удаления от окна.

Перед каждой работой нужно сделать несколько эскизных набросков в карандаше и в цвете, найдя композиционное размещение изображения на заданном формате холста и основные цветовые отношения. В подготовительном рисунке нужно верно передать взаимосвязь всех частей и очень точно выявить форму головы, торса и рук. Живопись рук, особенно кистей, пожалуй, и явится в этой работе наиболее сложной задачей, так как практики у студентов в этой области еще мало.

Выполняя подмалевок, надо постараться раскрыть основные цветовые отношения, не оставляя надолго холст незаписанным, так как белые места образуют сильный контраст к уже выполненным в цвете участкам и последние воспринимаются в соседстве с ними неверно. В этом случае трудно определить силу тона изображаемого участка с учетом окружения, которое еще не намечено в тоне. Найдя взаимоотношения освещенных и теневых масс между собой и их отношение к фону, начинают выявлять корпусными мазками наиболее освещенные места, полутона, тени и рефлексы, более четко решая сильно освещенные выступающие формы и мягче, обобщеннее — теневые участки и фон. В работах начинающих художников часто наблюдается разбеленность живописи, неумение и боязнь взять тот или иной участок в полную силу тона. Особенно часто это встречается при решении освещенных мест, когда все части формы берутся одинаково светло, без учета того, что некоторые участки несколько повернуты от источника света и, следовательно, должны быть темнее. Иногда же светлые поверхности и блики учащиеся пытаются передать почти одними белилами, что не выявляет ни формы, ни нюансов светотени. Грубой ошибкой является попытка теневые места решать тем же цветом, что и освещенные, только утемнив его. Другая ошибка — составление тона для теневых мест путем примеси черной краски. В действительности освещенные и теневые места различны по цветовым характеристикам, хотя иногда могут иметь местами близкие тона.

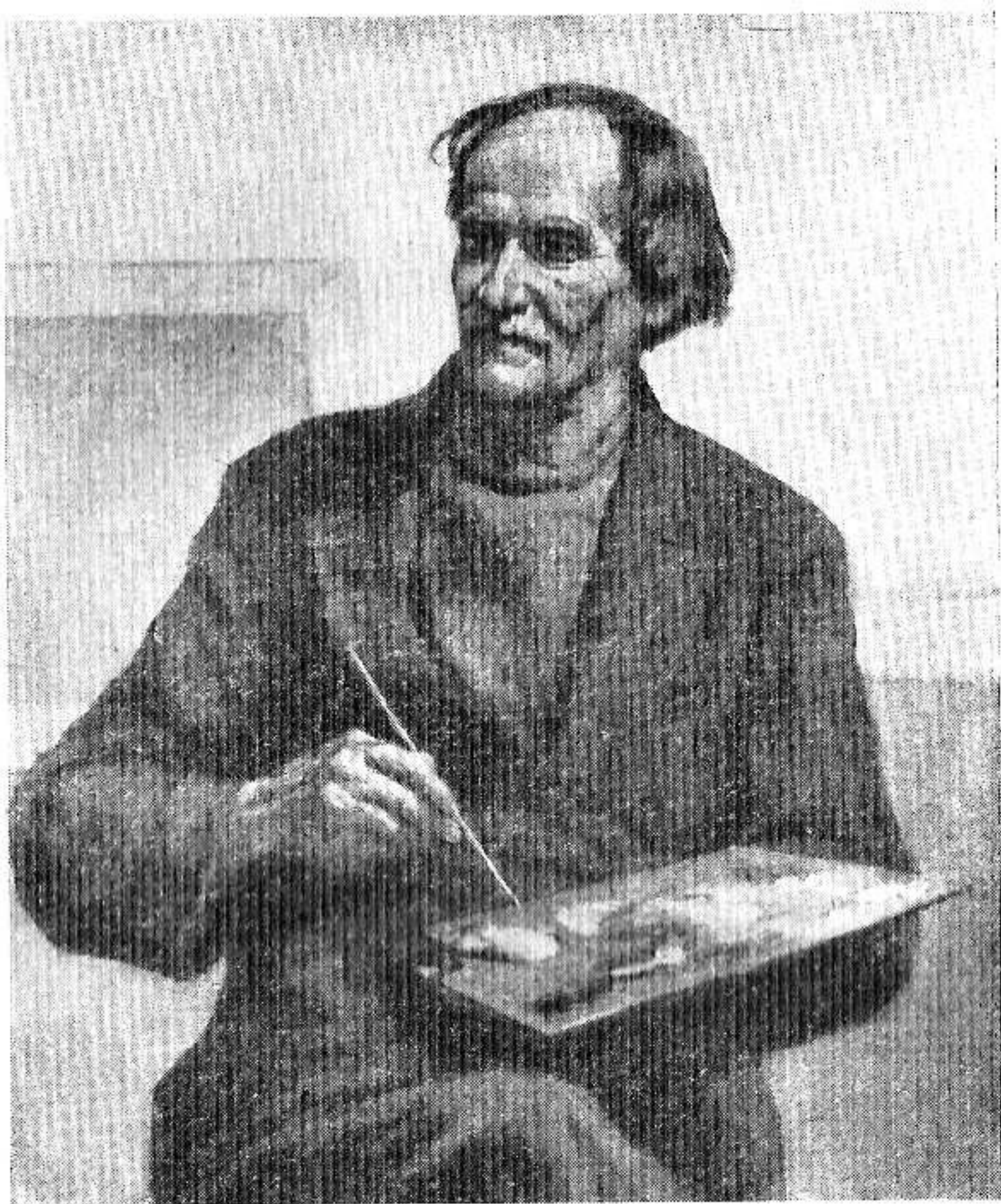
Взаимосвязи всех частей фигуры нужно добиваться не только в подготовительном рисунке, но и в процессе живописи этюда. Так, имея в под-

малевке обобщенную прокладку всех частей изображения, нужно стараться, чтобы дальнейшая работа по живописи какой-либо части натуры согласовывалась с общим колористическим строем, освещением и влиянием воздушной среды, объединяющей всю постановку. Это нужно учитывать и при работе над мелкими формами. В выполнявшихся небольших учебных этюдах фигуры не ставилась задача передачи материала и всех особенностей поверхностей формы, теперь же нужно учиться передавать характеристики одежды, тела, волос, драпировки и т. д. Материал нужно передавать не скрупулезностью выписывания мелких деталей (ворс шерстяной кофты или отдельные волоски в прическе), а верностью тона, цвета, различной степенью плотности мазка, различной контрастностью в решении освещенных и затемненных участков формы и, наконец, определением способности той или иной поверхности отражать световые лучи. Все это можно решить и средствами обобщенной передачи натуры, не впадая в излишнюю дробность.

Великолепным примером поколенного изображения фигуры в комнатных условиях может служить работа Ф. А. Малявина «Девушка с книгой». Это не учебный этюд, а творческая работа мастера, причем, по-видимому, довольно продолжительная по времени написания. Между тем она очень показательна и в отношении решения тех учебных задач, которые стоят перед студентом в живописи натуры. Рассматривая эту портретную работу, можно сразу заметить принцип выявления формы натуры, где, в частности, очень убедительно, свободными мазками, выполнены руки. Хорошо прослежена пластическая взаимосвязь шеи, плечевого пояса, торса и рук.

Некоторые задания для студентов-заочников предусматривают выполнение этюдов фигур в рабочих костюмах в производственной обстановке. При самостоятельной организации постановки этого типа студенты должны стараться придать натурщику выразительную позу, характерную для его профессии и органически связанную с интерьером. В то же время постановка должна быть простой, без вычурных, надуманных положений натуры. Конечно, такая постановка не заменит подлинно жизненной сцены, так как в ней неизбежны некоторые условности учебного характера. В этой работе нужно стараться передать специфику профессии, связь фигуры с предметами обстановки. В дальнейшем желательно писать занятых различным трудом людей непосредственно на производстве. Если у натурщика будет спецодежда, то нужно позаботиться, чтобы она естественно сидела на фигуре. Успех работы во многом будет зависеть от качества компоновки самой постановки. Очень важно найти выразительный поворот головы, а также движения рук и положение всей фигуры по отношению к источнику света. Предметы в интерьере должны быть спокойными по тонам, не отвлекать внимание зрителя от фигуры.

Тематика задания предусматривает большие возможности выбора натуры. Это может быть учитель в классе, рабочий в мастерской, тракторист за ремонтом трактора, художник за работой над картиной, убирающая ово-



Пример изображения человека в процессе труда.
Художник в мастерской. Работа Г. Б. Смирнова.
Масло.

щи колхозница и т. п. Лучше всего, если будет позировать не случайно приглашенный натурщик, а человек той профессии, специфику которой студент хочет отобразить. Тогда не нужно будет долго подбирать нужную позу, передающую, например, специальность тракториста: позирующий сам найдет простое, но жизненно убедительное положение. Нужно только проследить, чтобы фигура была удачно повернута к источнику света, т. е. чтобы

четко лепилась форма. Цветовое решение постановки в значительной мере будет продиктовано спецификой той профессии, которой владеет изображаемый человек. Не нужно увлекаться пестротой в одежде и предметах интерьера. Лучше сделать постановку с простыми, но яркими цветовыми отношениями при общем сдержанном колорите. В этой работе студент сталкивается с задачей реалистической передачи фигуры в связи с интерьером, где особое значение приобретает композиционная сторона. Такие постановки в курсе живописи носят учебный характер, где основное внимание направлено на изучение «живой формы», на передачу характерной фигуры человека средствами живописи. В то же время нельзя изолировать работу от творческих задач, встающих при изображении человека определенной профессии, т. е. задач композиционного портрета. Нельзя забывать, что по курсу композиции студенты также выполняют портретное задание в производственной обстановке, где работа на основе творческих замыслов является главной задачей. Пример изображения человека в процессе труда можно видеть в работе, показывающей старого художника в своей мастерской.

Один из этюдов одетой фигуры студенты выполняют в стенах института как постановку жанрового характера в несложном интерьере и с небольшим натюрмортом. Принципиально эта работа мало чем отличается от предыдущих, но она вносит разнообразие в общую тематику постановок и ставит перед студентами задачу решения фигуры в интерьере. Натюрщица, например, может изображать домашнюю хозяйку, сидящую у стола, на котором лежат свежие фрукты и стоит что-либо из кухонной посуды. Поза ее соответствует занятию определенным делом, например чисткой овощей, вытиранием посуды и т. д. В постановке нужно найти тесную сюжетную взаимосвязь между фигурой и окружающими ее предметами. Интерьер может быть очень простым, ограниченным углом комнаты, ширмой и т. д. Лучше подбирать все комнатные постановки в целом спокойными по цвету, без пестрых тканей. В то же время на переднем плане среди предметов натюрморта могут быть и яркие овощи, полотенце с несложным узором, а в одежде натурщицы — контрастные сочетания тонов. Постановку располагают таким образом, чтобы главное внимание рисующего было обращено на изображение головы, торса, рук. Лучше, если ноги натурщицы будут в тени или частично прикрыты каким-нибудь предметом, так чтобы они не отвлекали внимание зрителя от основного сюжетного момента. Приступая к эскизу длительного этюда, нужно внимательно отнестись к выбору точки зрения и к композиционному расположению на избранном формате холста.

Нельзя выполнять на холсте сначала рисунок фигуры, а потом «пристраивать» к нему предметы интерьера и натюрморт. Сразу же нужно наметить плоскость пола, на котором расположена постановка, дать перспективное построение стола с натюрмортом, одновременно определив расположение фигуры. Только после этого можно уверенно заниматься построением рисунка фигуры, все время учитывая соседство окружающих предметов.

Подготовительный рисунок можно считать выполненным, когда определены и охарактеризованы объемные формы фигуры и убедительно передано ее движение, отвечающее замыслу постановки. Работая над живописным решением, необходимо постоянно помнить о взаимосвязи всех предметов, об общем для них источнике света, придерживаясь изложенных выше принципов решения освещенных и затемненных мест постановки. Вместе с тем нужно не упускать из виду общей характеристики колорита. Уже в начале работы надо определить диапазон тональных градаций, найти самое светлое пятно и, как камертон, самое темное.

В этой работе более полного решения требуют и пространственные задачи живописи фигуры в окружении интерьера. Наряду с верным распределением тональностей различных планов здесь уместно использовать и возможности пастозной кладки в живописи находящихся впереди предметов и легких тонкослойных прописок для второго плана.

Работая над деталями и выявляя характерные особенности позирующего человека, нужно следить за тем, чтобы не впасть в излишнюю дробность и обособленное перечисление имеющихся в постановке предметов. Ввиду того что задание длительное, нужно учитывать технологические особенности масляных красок, так как писать можно только по сырому слою или по хорошо просохшему, но ни в коем случае не на полувывсохшей краске. В последнем случае неизбежно пожухание верхнего слоя, наносимого на предыдущий. Такие места сильно потускнеют, и их придется восстанавливать после высыхания протиркой маслом, но это далеко не всегда приводит к желаемым результатам.

Упражнения в живописи фигуры при сюжетной взаимосвязи с предметами интерьера необходимы как для общей практики в живописи, так и для работы над эскизами к композициям жанрового характера. Такая практика дает возможность в работах на жанровые сюжеты более убедительно передавать фигуры в их органической связи с окружающими бытовыми предметами.

В процессе обучения живописи нужно внимательно относиться к выбору места для работы, с которого хорошо читается вся постановка. Одна и та же постановка дает возможность выбирать место, помогающее решать определенные учебные задачи. Так, например, некоторым студентам, вяло передающим цветовые отношения, полезно писать модель с того места, где отношения света и тени значительно контрастнее. И наоборот, тем, у кого живопись обычно слишком жестка и контрастна, можно рекомендовать писать эту же натуру с освещенной стороны, где удобнее вести работу на тонких градациях.

Будет ошибочным полагать, однако, что различные учебные постановки можно выполнять, занимая в мастерской одно и то же место. Это сильно ограничит возможности в обучении живописи фигуры при различных условиях освещения.

Многие начинающие художники тяготеют к эффектному и броскому решению композиции, равнодушно относясь к достоинствам постановки, основанной на неярких, скромных цветовых отношениях, не замечая имеющиеся в ней богатые возможности для живописи.

Здесь большую роль приобретает вопрос воспитания художественного вкуса и понимания задач подлинного искусства. В этих целях полезно больше практиковаться в самостоятельном подборе натуральных постановок как в мастерской института, так и дома.

Нужно делать композицию постановки в определенном колорите, ограничивая режиссером и цветом драпировок, создавать постановку на зависимость светотеневых отношений, на сюжетную взаимосвязь позирующего человека с окружающими предметами. Для будущего художника-педагога это явится хорошей практикой и, несомненно, поможет в работе над домашними заданиями.

Работая над этюдом самостоятельно созданной постановки, начинающему художнику нужно регулярно практиковаться в передаче больших тональных масс и основных цветовых отношений. Кроме того, в процессе творческой работы приходится жертвовать несущественными деталями ради гармонии целого. Этому нужно учиться как при подборе предметов постановки, так и при ее живописном решении.

Умение цельно видеть и выявлять главное особенно важно в работе над эскизами композиций. Выдающиеся живописцы всегда придавали этому большое значение. Сравнивая их эскизы с самой картиной, нетрудно заметить проделанные художником обобщения, отбор главного для окончательного решения сюжета и использование наиболее выразительных живописных средств. Об этом свидетельствуют и многие высказывания мастеров. И. Е. Репин, например, так писал о своей работе над «Запорожцами»: «Все время работал над общей гармонией картины. Какой это труд! Надо каждое пятно, цвет, линию, чтобы выражали вместе общее настроение сюжета и согласовались бы и характеризовали бы всякого субъекта в картине. Пришлось пожертвовать очень многим и менять многое и в цветах и личностях, конечно, я не тронул главного, что составляет суть картины,— это то есть»¹.

ЖИВОПИСЬ ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ

В учебных постановках обнаженной фигуры студенты решают задачу передачи на холсте средствами живописи формы живой природы в определенных условиях освещения. Выполнение этих сложных заданий необходимо студентам для приобретения профессиональных знаний в области живописи.

¹ Цит. по ст.: Б. Яковлев, Цвет в живописи, «Художник», 1961, № 3, стр. 31.

Нужно учитывать и то, что общие знания и практические навыки, накапливаемые в процессе этой работы, несомненно, будут использованы при выполнении композиций. Особенно они понадобятся в спортивных темах, где изображение обнаженного тела занимает большое место.

В качестве первого задания студенты выполняют этюд торса с сидящего обнаженного натурщика, находящегося в простой, естественной позе (изображение ног в задачу не входит).

Постановка располагается по отношению к свету так, чтобы форма хорошо читалась и имелись определенные и ясные тональные отношения к фону. Все части фигуры натурщика должны быть переданы во взаимосвязи и пластически красиво. С помощью цветовых отношений нужно достичь убедительности в лепке формы живой природы, находящейся в определенной воздушной среде, передав в то же время общий колористический строй постановки.

В период обучения живописи обнаженной натуры студенты практикуются на различных по характеру постановках, работают как над этюдами мужской, так и женской натуры.

Изложение метода выполнения подготовительного рисунка и самого процесса живописи дается здесь на примере одного из заданий — этюда обнаженной фигуры стоящего в несложной позе натурщика.

Для постановки подбирают натуру с хорошо выраженным анатомическим строением, пластичную по форме, без загара. Выбираются такие повороты головы, торса и рук, при которых формы будут хорошо видны в условиях бокового освещения. В то же время поза должна быть естественной, движения просты и пластичны. Нельзя первые постановки перегружать различными по окраскам драпировками. Фон постановки светлый, сероватый, хорошо выявляющий освещенные и теневые места фигуры.

Вначале необходимо сделать несколько небольших по размеру эскизов. Для этого хорошо использовать грунтованный картон. В эскизах нужно найти наиболее удачное композиционное расположение фигуры по отношению к выбранному формату холста, определить освещенные и теневые места и их отношение к фону. Надо выяснить, какое цветовое пятно в постановке является самым светлым, какое самым темным, а также подметить общий колорит. При работе над эскизом все это сделать легче, чем во время выполнения самого этюда, где изобразительная плоскость во много раз больше.

Приступая к подготовительному рисунку, необходимо уяснить для себя характер основного строения фигуры, ее движение и в соответствии с этим найти композиционное размещение на листе. Так же, как и в аналогичных по тематике заданиях по рисунку, нужно проделать все стадии начального построения, т. е. наметить положение фигуры на листе, с помощью вспомогательных линий найти центр тяжести и передать характер движения, определить пропорции, наклон головы, шеи, плечевого пояса, а также тазового, наклон линии, соединяющей коленные чашечки, и установить плоскость опо-

ры. В направлениях этих линий есть закономерность. В том случае, если натурщик позирует, опираясь на одну ногу, осевая линия таза и вспомогательная линия, проходящая через коленные суставы, наклонены в сторону свободной ноги, а линии, проведенные у плечевого пояса и сосков груди, будут наклонены в противоположную сторону. Вертикальная линия пройдет от яремной ямки к внутренней лодыжке опорной ноги. Построение торса нужно вести с помощью профильной, так называемой «белой» линии туловища, которая идет от яремной ямки через середину грудины и пупок к лобковому сочленению. Ориентируясь на эту линию, легче строить парные формы.

Вспомогательную линию верхней части таза определяют по краю подвздошных гребней. Чтобы наметить направление несущей всю нагрузку ноги, от большого вертела бедренной кости сверху вниз намечают направление бедра до коленного сустава, а затем голень до середины следка. От большого вертела бедра другой ноги таким же образом проводят осевые линии направлений бедра и голени, кончая стопой. Затем переходят к построению торса, для чего на вертикали размечают величину торса, шеи и головы. Уточняют наклон плечевого пояса по отношению к тазу и линии, проходящей через коленные суставы. Одновременно намечают направления рук, характер их движения, ведя построение парными формами и увязывая их положение с торсом. Их построение ведут от плечевого пояса до локтя, затем до лучезапястного сустава. Потом намечают формы кистей. Полезно учитывать, что длина кисти с вытянутыми пальцами равна обычно лицевой части головы.

При построении головы нужно определить ее поворот и связь с плечевым поясом, наметив яремную ямку, а затем форму шеи, в пластике которой основными будут грудинно-ключично-сосцевидные мышцы. Затем с помощью осевых линий и «обрубков» определяют форму головы, ее характерные особенности.

Ведя построение фигуры, нужно и пластику форм намечать в связи с ее анатомическим строением, искать взаимосвязь частей.

Рисую мышцы, нельзя решать их дробно, нужно уметь обобщать и видеть «большую форму» фигуры. Построив основные части фигуры, необходимо еще раз уточнить общий характер форм и движения натурсы.

Обнаженную натурсу для учебных заданий часто ставят спиной. Последовательность такого рисунка в основном та же, что и в предыдущем задании. Определив композицию на листе и наметив размер фигуры, приступают к ее построению. Для этого проводят вертикальную линию центра тяжести, которая проходит через область таза вниз до плоскости опоры. При спокойном положении стоящей фигуры верхняя часть этой линии проходит через хорошо заметный у натурщика седьмой позвонок. Разметив пропорции по вертикали, намечают наклоны плечевого и тазового поясов. Направление тазового пояса будет видно по положению линии подвздош-

ных гребней и линии нижнего края ягодичных мышц. В соответствии с этой линией будет и наклон вспомогательной линии, которую проводят через подколенные впадины. На видимом со спины торсе нужно наметить положение нижних углов лопаток. Затем определяется ширина плечевого пояса и таза, намечаются направление ног и их крупные формы, сначала до коленных суставов, а потом до середины следков. Перспективное построение спины в разных поворотах будет хорошо определять линия позвоночника. Уже после этого намечают направления рук, а затем повороты шеи и головы. Вслед за этим уточняют формы, доведя работу до четкого рисунка, который можно переводить на холст. Полученное на холсте изображение нужно прорисовать тонкой кистью, сверяя его еще раз непосредственно с натурой и особо выявляя наиболее выразительные места в пластике фигуры.

Приступая к живописи, нужно помнить, что основной задачей работы является изучение сложных цветовых отношений человеческого тела, передача средствами живописи его форм.

Имея представление об общем цветовом решении на основе выполненного эскиза, начинают подмалевки. Для этого холст прописывают негустым слоем, раскрывая самые основные цветовые отношения. Одновременно нужно найти и отношение фигуры к фону, быстро прописав его довольно крупной кистью. Подмалевки лучше начинать с определения теневых участков, причем без белил. В дальнейшей работе, составляя нужные красочные смеси, необходимо уточнить цветовые градации, конкретизируя соотношения освещенных мест, полутонов, теней и рефлексов, избегая при этом приблизительности и поспешности выполнения. В этюде нужно передать и материальность тела натурщика при тех условиях освещения, в которые поставлена модель.

Обнаженное тело, особенно женское, имеет чрезвычайно тонкие и сложные цветовые градации. Эти, похожие на перламутровые, тона, когда в освещенных местах просвечивают кровеносные сосуды и в каждом участке тела имеются сложные сочетания холодных и теплых оттенков, безусловно, составляют большую трудность и сразу их передать невозможно. Поэтому нужно учиться брать их в начале этюда обобщенно, передавая самые характерные для них цвета, которые можно найти, лишь определяя их отношения, сравнивая одновременно освещенные места с теневыми и учитывая общий цветовой строй постановки, обусловленный воздушной средой. Но, как ни увлекательна колористическая задача, необходимо все время сравнивать и силу тональных отношений, чтобы достичь объемности изображаемой формы. В этюдах с обнаженных натурщиков при лепке формы в освещенных местах также лучше применять корпусный мазок, а в полутонах и тенях стараться брать менее корпусно, без белил, как это уже делалось при писании одетых фигур. В тенях цветовые отношения более прозрачны, но вместе с тем и насыщеннее. Здесь не так видны детали, и их нужно уметь обобщать, передавая прежде всего крупные теневые участки формы. Положенный на

холст мазок должен убедительно передавать натуру, идти по форме, но не быть самоцелью. Напомним, что выдающиеся мастера искусства всегда рассматривали техническую сторону живописи лишь как средство для передачи своих замыслов. Так, И. Е. Репин, осуждая манерные мазки, писал в своих воспоминаниях: «Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета и наслаждаться гармонией общего. Они, по-моему, пестрят и рекомендуют себя, как трескучие фразы второстепенных лекторов»¹.

П. П. Чистяков, говоря о живописи фигуры человека, учил «каждым мазком стараться рисовать мускул или форму...»². Но, работая над деталью, нельзя упускать из виду целое. Время от времени нужно отходить от холста, сравнивая всю постановку с изображением. Главное в этюде — выявить характерную особенность в пластике фигуры позирующего человека. Для этого детали нужно подчинить целому, допуская некоторые обобщения.

В ходе выполнения программы студенты-заочники пишут в стенах института целый ряд заданий по живописи обнаженной фигуры, чередуя работу над мужской и женской натурой, встречая различные по характеристикам пластического строения модели. Фигуры желательнее размещать в различных позах, а также в разных поворотах к источнику света — это будет ставить перед студентами все новые задачи.

Постановки различаются и по цветовым отношениям фигуры к фону, к интерьеру. Так, в одних случаях натуру помещают на нейтральном фоне, в других — на светлом, затем часть фона может занимать темная драпировка и т. д. Не рекомендуется, особенно в первых заданиях, вводить в постановку пестрые по расцветкам ткани или узорчатый халат натурщицы, так как это сильно усложнит работу и отвлечет от передачи пластики фигуры.

Воспроизведенная в этом пособии учебная работа В. И. Сурикова (этюд натурщика) является замечательным образцом четкой лепки формы. Постановка выдержана в теплых тонах, с очень убедительными отношениями. На репродукции видно корпусное письмо освещенных мест. Светлый фон хорошо выявляет фигуру натурщика.

Учебный этюд В. А. Серова отличается тем, что здесь отношение фигуры к фону менее контрастное. Между тем форма тела, мышцы вылеплены очень убедительно. Положенная на бедро темная драпировка красиво контрастирует с телом. Складки драпировок переданы очень обобщенно. Наиболее светлым пятном, как бы камертоном, является свисающая вниз белая ткань.

¹ И. Е. Репин, Далекое близкое, М., «Искусство», 1949, стр. 365.

² Цит. по кн.: Н. Молева, Э. Белютин, П. П. Чистяков теоретик и педагог, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1953, стр. 168.

В обучении живописи учебные задачи неотделимы от художественного творчества. Поэтому, приобретая практические навыки в изображении человека в рисунке и живописи, студенты должны хорошо представлять себе всю сложность портретных задач.

Выявление характерных черт натуры необходимо в работе над каждым этюдом головы и фигуры начиная уже с первых заданий, на которых студенты практикуются в построении рисунка и лепке формы с помощью тональных и цветовых отношений. Однако работа над выявлением характерных индивидуальных качеств изображаемого человека приобретает наибольшее значение уже после того, как накоплен известный опыт в передаче живой формы, находящейся в различных положениях в пространстве, в разных условиях освещения.

Совершенствовать профессиональные навыки в живописи нужно не только убедительно выявляя форму, но и остро передавая характеристики разных людей, выразительно решая композицию портретного этюда.

Портретные задачи сложны и вместе с тем чрезвычайно интересны, ввиду того что человек по-разному проявляет себя в тех различных обстоятельствах, в которых оказывается. Поэтому художник должен обладать большой проницательностью, чтобы передать средствами живописи психологию изображаемого человека, выразив в портрете и свое отношение к нему. Здесь требуется активность в поиске наиболее выразительного решения, умение передать внутренний мир человека. Практика в области портрета развивает способность обобщать, выявлять характерное, типичное.

Наряду с главным в обучении живописи — практической работой — необходимо изучать замечательные образцы портретного искусства, созданные мастерами прошлого. При всех стилевых особенностях творчества великих художников их произведения базировались на реалистической передаче действительности. Только при этом условии может быть создан в искусстве правдивый художественный образ.

Большие мастера старались показывать людей в обычных для них условиях, находить простые, естественные позы. В созданных ими портретах часто можно «прочитать» всю биографию изображаемых людей.

Большое место в истории русского искусства занимает замечательная галерея портретов, в которых запечатлен облик известных писателей, артистов, ученых и других выдающихся деятелей. Вместе с тем в этих работах ярко проявляются и индивидуальность самого художника, его отношение к изображаемому человеку, его творческая тенденция, а также собственные ему особенности в применении живописных средств.

Большие достижения в портретном жанре имеются и у советских художников. Достаточно вспомнить таких мастеров, как С. В. Малютин, написавший, в частности, тонкий по характеристике портрет комиссара леген-

дарной Чапаевской дивизии Д. А. Фурманова; М. В. Нестеров, создавший широко известные портреты советских ученых и художников; Г. Г. Ряжский, А. М. Герасимов, среди последних работ которого выделяется групповой портрет советских художников, П. Д. Корин и др. С увлечением работают в области портретного жанра и многие молодые художники. В их лучших работах правдиво и глубоко передан образ нашего современника. Разнообразны тематика этих портретов и их образные решения, которые художник выбирает в соответствии со своими творческими наклонностями. Одна из важнейших задач советских художников — показать значимость общественной деятельности портретируемых людей, особенности их профессии и творческого труда.

Как правило, успех в области портрета, как и в других жанрах искусства, приходит лишь там, где жизнь передана в ярких, волнующих художественных образах, где есть органическая цельность содержания и формы.

На художественно-графических факультетах педагогических институтов портретной живописи придается большое значение, так как знания и практические навыки в этой области необходимы будущему художнику-педагогу. Кроме аудиторных постановок, часть портретных этюдов студенты-заочники пишут самостоятельно в домашних условиях.

Многие из портретных заданий на старших курсах предусматривают, наряду с выявлением характерных индивидуальностей натуры, и передачу определенной профессии портретируемых людей. Рекомендуются, например, написать портрет работницы, пионервожатой, строителя, спортсмена, художника и т. д. Композиция должна включать и изображение рук.

В отличие от прошлых заданий по живописи головы и фигуры, где решались прежде всего задачи на лепку формы и передачу ее характеристики средствами живописи, к работе над портретом предъявляются новые, более высокие требования. Здесь необходимо добиться индивидуального сходства портретируемого, передать его возрастные особенности, а также те признаки, которые в какой-то мере дают представление о его профессиональной принадлежности. Конечно, эти задачи нельзя решить, отказавшись от чисто учебных требований (построение рисунка, лепка при помощи светотени и т. д.), но передачи лишь внешнего сходства формы здесь недостаточно. К этой работе нужно подойти творчески, продумав общее композиционное решение, колорит постановки, движение натуры, которые помогли бы выявить наиболее яркие характерные особенности человека. Все это требует наблюдательности при изучении модели.

Нужно определить, как лучше использовать формат холста — по вертикали или по горизонтали. Изображение рекомендуется брать несколько меньше натуральной величины. Работа над портретом требует отказа от многих несущественных деталей, лаконичности и простоты, а также умелой организации предметов интерьера. Портреты часто пишут и на гладком

Ф. А. Модоров.
Партизан
дед Шишко.
Масло.



фоне, однако верно найденные детали обстановки могут помочь в углубленной характеристике изображаемого человека.

Творчески нужно подойти и к вопросу освещения. Натуру не следует помещать в темный угол или под случайным источником света, но нельзя и сводить эту задачу лишь к выбору условий для наиболее четкой лепки формы. В то же время тем, кто имеет меньше опыта в живописи, следует обращать особое внимание на то, чтобы свет четко выявлял формы живой природы. В таких случаях лучше избегать сложного или рассеянного освещения, а располагать натуру под боковым светом, недалеко от окна.

Для художника очень важно подметить в портретируемом и передать на холсте такое выражение лица, такие движения рук и фигуры в целом, которые наиболее убедительно характеризовали бы этого человека. Поэтому мастера портретного жанра считают необходимым сначала знакомиться с тем, кого собираются изображать, подолгу присматриваясь к нему, беседуя, подмечая особенности в манерах и поведении человека, и таким образом находят самое характерное в выражении лица, жестах рук и движении всей фигуры. Эти наблюдения кладутся в основу характеристики портретной постановки, они и подсказывают пластическое решение.

Вот что рассказывал, например, М. В. Нестеров о работе над портретом В. И. Мухиной: «А я начал Мухину. Что-то выходит, я ее помучил: так повернул, этак: а ну поработайте-ка! Чем Вы работаете?.. Как принялась над глиной орудовать — вся переменялась.— Э, думаю, так вот ты какая!

Так и нападает на глину: там ударит, здесь ущипнет, тут поколотит... Та-кой-то ты мне и нужна»¹.

Многие выдающиеся художники, обдумывая композицию, делали несколько предварительных эскизных набросков, подыскивая наиболее удачное решение позы.

Портрет, выполняемый студентами, должен быть естественным, жизненным. Ложная парадность как в позе, так и в одежде далека от задач реалистического искусства. Отдельные примеры решения портретов в несколько «приподнятом», монументальном плане продиктованы специфическими задачами, которые под силу решать лишь большим мастерам, так как здесь требуется немалый опыт и мастерство портретиста, чтобы не впасть в ложную напыщенность и фальшь, а потому такого рода работы учащимся не рекомендуются.

Работая над композицией портрета, очень важно за деталями одежды и предметами интерьера «не потерять» общий силуэт фигуры, так как на холсте прежде всего должен быть передан изображаемый человек. Нужно всыкательно относиться и к решению основных тональных масс в постановке.

Как ни различны творческие методы и стилевые особенности выдающихся портретистов, все они базируются на глубоком изучении изображаемых людей, что и дает им возможность реалистически правдиво воплощать свои замыслы на холсте.

У каждого художника свой подход к работе над портретом. Доказательством этого служат сами произведения, в которых мы наблюдаем самые различные композиционные решения, своеобразную технику живописи у каждого автора. Поэтому давать какие-то рецепты — это значит сковывать творческую инициативу студентов, а это в свою очередь отрицательно отразится и на дальнейшей самостоятельной работе художников-педагогов. В то же время надо изучать опыт выдающихся мастеров портретного искусства, их произведения и литературу о художниках. Вот что пишет художник М. И. Курилко о методе работы выдающегося мастера портрета В. А. Серова:

«Валентин Александрович ставил мольберт почти рядом с натурой. Во время работы над портретом он разрешал натуре смеяться, двигаться, разговаривать — словом, держать себя непринужденно. Его глаза не бегали все время от модели к холсту, как это приходится часто наблюдать у наших художников. Серов долго изучал модель, прежде чем начать рисовать, и для него вовсе не составляло труда нарисовать нос, глаз, руку, придать изображению портретное сходство. Он прошел превосходную школу. Серов подолгу всматривался в модель, выискивая то, что ему было нужно для создания задуманного образа, для передачи внутреннего содержания портретируемо-

¹ А. Михайлов, Михаил Васильевич Нестеров, М., «Советский художник», 1958, стр. 428.

го, его индивидуальности, а после этого поворачивался к мольберту и в течение 10—15 минут работал над холстом, не глядя на сидящего перед ним человека. Затем он отходил от мольберта, сравнивал работу с натурой и опять принимался за дело, пока ему снова не требовалось взять что-то нужное у модели. Он создавал не раскрашенную фотографию, стараясь уловить только внешнее сходство, а творил образ человека, раскрывая его внутреннее содержание»¹.

По свидетельству других художников, известно, что В. А. Серов работал над одним портретом по многу сеансов, а в то же время его работы не создают впечатления «вымученных» изображений, в них чувствуется легкость решения формы, звучность цветовых отношений. Конечно, такой метод под силу немногим даже из художников-профессионалов. Для этого необходимо прежде всего безупречное знание формы живой природы, исключительное дарование и опыт в передаче виденного на холсте.

Однако и для студента, работающего над портретом, полезно учесть, что гораздо важнее не усаживать натуру в застывшую позу, а прежде всего изучить ее характерные особенности в движении, в разговоре и т. д. Лучшими образцами портретного искусства являются те портреты, в которых люди не позируют специально, а изображены или в момент их творческого труда, или находящимися в наиболее характерной для них обстановке. В таком портрете передан образ человека, его неповторимые особенности, будь то писатель, артист, художник, рабочий, колхозник и т. д.

Рассмотрим теперь на некоторых примерах, как решались сложные задачи портретного искусства выдающимися мастерами живописи. Портрет актрисы П. А. Стрепетовой работы И. Е. Репина нельзя назвать композиционным. Портрет написан как этюд с натуры. В этом поясном портрете все внимание сосредоточено на лице, передаче душевного состояния актрисы. Все остальное решено очень обобщенно, именно с той целью, чтобы не отвлекать внимания от лица. Этюд ограничен по цвету, но в то же время богат по колориту, построенном в основном на охристых, умбристых и красновато-коричневых тонах. Высокое мастерство художника в передаче характерных черт и умелое использование колорита дали возможность выразить в портрете сложный внутренний мир актрисы — некрасивой, болезненной и необыкновенно талантливой женщины с огромными страдальческими глазами. Очень убедительна лепка формы в условиях бокового света, где холодноватые по тону освещенные места контрастируют с теплыми зеленовато-охристыми тенями. Сам прием широких энергичных прокладок в живописи создает взволнованность, так хорошо отвечающую характеру натуры.

Основным достоинством картины В. А. Серова «Девушка, освещенная солнцем» является цветовое решение фигуры в условиях пленера, ко-

¹ Цит. по ст.: А. Лактионов и А. Виннер, Заметки о технике живописи В. А. Серова, «Художник», 1961, № 3, стр. 40.

торое так богато по живописи и убедительно в передаче образа девушки и природы. Многочисленные рефлексы от неба и зелени не разбивают формы. Несмотря на то что в черной репродукции не переданы цветовые отношения, уже в тональном решении портрета видна композиция изображения на холсте. Так, темная масса дерева, к которому прислонилась девушка, хорошо оттеняет светлую по тону голову и белую кофточку, которые в свою очередь в теневых местах несколько темнее освещенной лужайки на дальнем плане. Это помогает и пространственному решению живописи. Большое внимание уделено лицу и в особенности глазам, которые написаны очень детально. Более свободна трактовка одежды.

В противоположность портрету Стрепетовой здесь много внимания обращено на общую ситуацию, где связь фигуры с пейзажем составляет основную задачу автора. Несмотря на то что перед нами портрет определенного лица (родственницы В. А. Серова — М. Я. Симанович), эта работа воспринимается как картина, в которой художник прекрасно передал свое непосредственное восприятие зримого мира. Увлеченный передачей света и воздуха, он пишет природу не просто как фон, а в органической связи с человеком. Пейзаж обогащает весь портрет и великолепно гармонирует с образом юной девушки.

Монументально, как памятник великой русской актрисе, решен В. А. Серовым портрет М. Н. Ермоловой. Четкий, цельный силуэт фигуры на фоне светлой стены зала во многом определяет замысел художника. Детальная трактовка лица не разбивает композиционную цельность портрета. Приподнятость общего решения, гордая осанка фигуры актрисы и в то же время простота ее взгляда — все это делает убедительной композицию портрета. Фон написан очень обобщенно, чем подчеркивается цельность изображения фигуры.

Работа Н. А. Касаткина «Шахтерка» — один из блестящих женских образов, созданных художником. На полотне изображена девушка в поношенной одежде, стоящая во дворе одной из шахт. Несмотря на чуть ссутулившиеся плечи, она держится свободно и уверенно. Хорошо передана ее активная, волевая натура. Это — человек, готовый действовать, бороться, защищать свои права. Жизненностью и простотой отличается вся поза. Девушка как бы мимоходом остановилась перед художником и, чуть насмешливо улыбаясь, смотрит прямо на него. Но вместе с тем это изображение типично, оно прекрасно передает образ девушки из народа. Портрет написан в условиях серого дня, когда нет сильных контрастов света и тени. Темным силуэтом даны косынка и дальний план двора, которые хорошо выявляют светлые по тону места.

Люди труда были главным объектом творчества Н. А. Касаткина. Художник старался изображать те моменты, когда раскрывается внутренняя жизнь его героев, показывал современную ему действительность во всей ее суровой и неприкрашенной правде.

Интересна работа Ф. А. Малявина «Девушка с книгой». С живописной точки зрения картина является наглядным примером таких решений, когда лицо находится в тени. Очевидно, художник считал, что в этом повороте наиболее выразительно и характерно выявляется вся фигура. Обобщенные теневые места хорошо контрастируют со светлым фоном и очень объемно лепят форму. Прекрасно написаны руки девушки, держащей раскрытую книгу. Очень материально передана одежда, которая везде следует анатомическому строению тела, выявляя его форму. Особенно убедительно передана форма шеи, скуловая часть лица, глазничная впадина, ухо. Падающая на стену тень красиво оттеняет освещенную часть головы и плеча.

Большую портретную галерею крестьян создал А. Е. Архипов. Эти портреты прекрасно передают моральную и физическую крепость народа, его самобытную красоту. Художник применяет очень смелые сочетания ярких тонов в одежде. Здесь вполне оправдан свободный, мастерски положенный на холст широкий мазок, который очень объемно передает формы тела и одежды. Многие портреты А. Е. Архипова написаны против света, с контрастными отношениями, где сильные рефлексии от яркой одежды очень живописно передают форму, а колорит служит выявлению художественных образов. Богатством тональных отношений отличается работа А. Е. Архипова «Крестьянка». Натура помещена на темном фоне, четко сопоставлены соотношения тонов освещенной щеки и грани носа к теневым местам лица. Очень свободно, смелыми широкими пастозными мазками написана одежда. Большие темные складки хорошо выявляют форму, обобщая мелкие детали. Светлая юбка и фартук красиво контрастируют с темной кофточкой, имеющей незатейливый узор. Несмотря на то что натура одета в различную по тонам одежду, вся освещенная часть фигуры в целом светлее фона.

Портрет В. И. Мухиной работы М. В. Нестерова изображает видного советского скульптора в момент напряженного творческого труда. Великолепно переданы энергичные черты ее лица, умный напряженный взгляд, обращенный на создаваемую скульптуру. Уверенны и пластичны движения рук ваятельницы. Мухина вся поглощена творчеством. Колорит портрета ограничен сложным по гамме темно-синим, белым и охристым тонами. Эта работа имеет четко выраженные декоративные отношения больших темных масс к наиболее светлым местам одежды и к скульптуре, над которой трудится В. И. Мухина. Общий композиционный замысел, расположение фигуры в движении и распределение других предметов даны на почти квадратном по формату холсте. Во всех частях портрета живопись четко выявляет форму, одновременно сохраняя большие тональные массы. Эти средства живописи выдающийся художник-портретист использовал для того, чтобы лучше выразить образ увлеченного творчеством человека.

Типические черты советской женщины, активно участвующей в общественной жизни, передал в серии портретов художник Г. Г. Ряжский. В портрете «Делегатка» дан образ мужественной и волевой женщины-об-

шественницы 20-х годов. Художник изобразил ее в белой кофточке с темносиним бантом, с красным платком на голове. Она стоит в непринужденной позе, глядя на зрителя, слегка запрокинув голову, словно готовясь выступить. Хорошо выявлены индивидуальные черты женщины. В то же время портрет имеет обобщенное, социальное звучание.

Пример сложного композиционного портрета, уже являющегося, по сути дела, картиной, можно видеть в работе В. П. Ефанова «Дедушка с внучкой». Портрет проникнут человеческой теплотой и интимностью. Работа построена на контрастном сопоставлении пожилого человека и доверчиво прижавшейся к нему девочки. Этому подчинены и контрасты светотени, и цвет. Картина написана с большими обобщениями, хорошо читается силуэтность фигур и сильные цветовые акценты. Воздушная среда смягчает некоторые границы формы.

Большая серия портретов видных деятелей советского искусства написана П. Д. Кориным. Используя в живописи сильные декоративные отношения цвета, ясные и четкие в пластике силуэты фигур портретируемых людей, он создает монументальные, очень выразительные по характеристикам образы. Особенно интересны портреты М. В. Нестерова, М. С. Сарьяна, Р. Симонова и др.

ВЫПОЛНЕНИЕ ЭТЮДОВ МЕТОДОМ «À LA PRIMA»

Этот метод следует рекомендовать студентам уже после работы над продолжительными этюдами головы и фигуры. Такие этюды пишут довольно быстро в один-два сеанса, без подмалевка. Методом «à la prima» чаще всего пользуются в тех случаях, когда время ограничено или условия освещения (например, на пленере) быстро меняются и не позволяют вести продолжительный этюд. Этот метод художники широко применяют и в работе над подготовительными этюдами к картине. В краткосрочном этюде особенно важно учиться целостно воспринимать натуру, передавать ее на холсте, не упуская из виду «большую форму». Сделав предварительный рисунок головы углем, его следует прорисовать затем тонкой кистью умброй, разведенной растворителем. Цветовые отношения нужно стараться брать сразу, не рассчитывая на дальнейшую прописку. Начинать лучше с определения теневых мест и фона. Затем более корпусно прописать освещенную часть головы. Выявляя форму отдельными мазками, нужно постепенно перейти к более мелким деталям, не сбивая общего объема. Если натура находится под боковым освещением, то, прежде чем детализировать глаза, нужно проложить на холсте тон тени, в которой находится вся глазничная впадина, а уже затем работать над выявлением освещенных частей век, белка и радужной оболочки. Оба глаза нужно писать одновременно, чтобы добиться соответствия в направленности взгляда.

Обычно краткосрочные этюды пишут «по сырому», тут же добиваясь убедительности в лепке формы с помощью различных по своим тональным и цветовым градациям мазков. Именно таким методом написан уже упомянутый выше портрет П. А. Стрепетовой. Разнообразие мазков, убедительно лепящих части лица, не разбивает «большую форму». Обобщенно написаны глазничные впадины, вся теневая часть головы и волосы. Очень живо и объемно написаны в портрете губы, выражение которых играет большую роль в передаче внутреннего состояния актрисы.

В работе над этюдами методом «à la prima» особенно важно верно использовать палитру красок, так как поспешное и неумелое смешение сразу многих цветов ведет к вялой и загрязненной живописи и заставляет переписывать. Художнику нужно воспитывать в себе цельное видение изображаемой природы, остро чувствовать цветовую среду и особенности колорита. Это поможет верно передавать живую форму, находящуюся в определенных условиях освещения, выразительно показывать средствами живописи характерные особенности позирующего человека.

ЭСКИЗЫ И ЭТЮДЫ К КАРТИНЕ

Когда художник ищет композиционное решение жанровой картины, отвечающее его творческому замыслу, он использует различные графические и живописные средства. Работу над эскизами часто начинают с карандашных и акварельных набросков. Такие наброски иногда очень скупые в изобразительных средствах, являются результатом выражения первого образного представления. После этого делается более конкретный эскиз маслом. Конечно, фигуры людей трактуются в нем довольно обобщенно, крупными массами, без детализации формы, но в то же время они должны достаточно убедительно передавать различные движения, тональные и цветовые различия, а также взаимоотношения с той средой, в которой они находятся (в пейзаже или интерьере).

Каждая жанровая фигурная композиция должна иметь свое решение, свой строй, который отличает ее от других композиций, а потому нельзя вести работу на одном композиционном приеме, используя положения, позы и группировки фигур, уже встречающиеся в других работах. Сюжетное распределение фигур в композиции должно полностью зависеть от того жизненного сюжета, который художник выбрал. Сюжет помогает определить и формат эскиза, и особенности композиции, и выбор тех предметов изображения, которые нужно взять более крупными, отведя им главное место. Все то, что играет второстепенную, вспомогательную роль, придется «увести» на второй план, погасить в тоне и цвете.

В полном соответствии с выбранным сюжетом используются и различные приемы освещения, возможности тональной и цветовой насыщенности

в изображении фигур персонажей и, конечно, определяется общий колорит.

Именно здесь, в работе над колористическим решением фигур, объединенных общим сюжетом, нужно дать взаимосвязь всех элементов цветового строя. Ведь колорит является одним из главных средств искусства живописи. В работе над эскизом, чтобы передать определенный колорит, краски нужно брать не обособленно, а в отношениях, т. е. во взаимосвязи с соседними тонами и с учетом общего цветового решения.

Чтобы добиться выразительности художественного образа, необходимо работать и над распределением тональных масс, силуэтов темного на светлом фоне и, наоборот, светлого на темном, над пластическим расположением фигур, учитывая направление тех линий, которые они образуют. Все многообразие изобразительных средств и приемов нужно использовать для лучшего выражения выбранного сюжета.

В процессе создания композиции, чтобы сделать картину жизненно убедительной, художнику приходится на основе эскиза выполнять этюды для отдельных персонажей непосредственно с натуры. Этюды эти, разумеется, пишут в тех условиях освещения, в которых задумана картина.

В большинстве случаев этюды выполняются быстро, так как в них нужно уловить характерные особенности позирующего человека, запечатленного в определенном движении и в условиях того или иного состояния дня. Так, например, этюды В. И. Сурикова к «Боярыне Морозовой», написанные с разных людей в условиях серого зимнего дня, помогли художнику придать персонажам картины необходимую убедительность. Благодаря этому каждое лицо в картине находится под влиянием воздушной среды и богато рефлексами от неба. Несмотря на разнообразие цвета в трактовке лиц и фигур, все они объединены колоритом московской зимы. Все это придало живописи большую эмоциональную силу, позволившую так великолепно выразить замысел художника. В. И. Суриков придавал этюдной работе большое значение, тратя много времени и сил в поисках нужных ему типов, предпринимая для этого дальние поездки. В период работы над «Покорением Сибири Ермаком» В. И. Суриков написал много этюдов казаков. Вот строки одного из его писем: «Не знаю, каково будет на Дону, да очень нужно быть там. Ничего не поделаешь... Лица старых казаков там напишу». В другом письме он сообщает: «Я написал много этюдов, все лица характерные»¹.

Среди подготовительных работ И. Е. Репина к «Крестному ходу в Курской губернии» известно несколько этюдов и набросков горбуна. Один этюд сделан в солнечный день и полностью соответствует тому освещению, которое имеется в картине. Есть, однако, продолжительный этюд в другом повороте, который скорее является портретом этого человека. Очевидно,

¹ Цит. по ст.: А. Турунов, Как создавалась картина «Покорение Сибири Ермаком», «Искусство», 1937, № 7, стр. 101.

художника сильно заинтересовал этот характер. В этом этюде видна убедительная и детальная лепка головы и одежды.

Много этюдов и зарисовок бурлаков сделал И. Е. Репин во время своей поездки по Волге. Там он близко познакомился с героями своей будущей картины, собрал богатый материал, который помог ему с такой силой воплотить в картине свой замысел. «...Но я иду рядом с Каниным, не спуская с него глаз,— писал И. Е. Репин в «Далеком близком».— И все больше и больше нравится он мне: я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!»¹.

В картине «Бурлаки на Волге» можно видеть, насколько жизненны и убедительны типы бурлаков, выполненные на основе этюдов и многочисленных карандашных набросков с натуры. Несмотря на детальную лепку тела и одежды, группа фигур сохраняет цельность силуэта, что так важно для общей композиции. Все персонажи объединены одной темой, заняты одной тяжелой физической работой, но фигуры бурлаков в картине не повторяют полностью движений друг друга, в их изображении достигнуто большое пластическое разнообразие. Так, для крайнего слева бурлака, который выделяется четким силуэтом на фоне пейзажа, найдено очень выразительное движение. Эта согнутая фигура с низко опущенной рукой является одним из главных образов картины. Фигура второго бурлака — Канина — в целом повторяет то же движение, но сильно отличается от первой фигуры по пластике. Третий, высокий бурлак с трубкой во рту, очень отличен от соседних как по своему движению, так и по типажу, по тональному решению тела и одежды. Соседняя с ним сильно согнутая фигура опять вносит большое разнообразие в общую группу и т. д. Умело подбирая на основе собранного этюдного материала отдельные позы и находя в них пластическое разнообразие, художник не отошел от жизненности сюжета, создав реалистическое произведение большой эмоциональной силы.

Большой правдой, выразительностью композиционного решения и мастерством в живописи отличается одно из лучших произведений советского изобразительного искусства — картина Б. В. Иогансона «На старом уральском заводе».

Непримиримое столкновение противостоящих друг другу социальных сил в дореволюционной России дано здесь путем показа типически обобщенных характеров.

Великолепно передан в картине образ рабочего, показано его моральное превосходство над капиталистом. Глаза рабочего светятся ненавистью и гневным протестом против невыносимой эксплуатации. Смело вылеплены художником черты его лица. Пластически красива вся фигура. Сильные руки усиливают общую выразительность.

¹ И. Е. Репин, Далекое близкое, М., «Искусство», 1949, стр. 257.

РАБОТА НА ПЛЕНЕРЕ

С работой над этюдами фигуры в условиях пленера студентам приходится сталкиваться при сборе подготовительного материала к жанровым композициям, а также во время летней практики на природе. Знание особенностей живописи на пленере необходимо будущему художнику-педагогу и для самостоятельной творческой работы.

Чтобы приобрести навыки в этой области, сначала лучше написать этюд головы или всей фигуры в серый день. В пасмурную погоду можно писать дольше, чем в солнечный день, так как в первом случае освещение более постоянное. Работать над этюдом в такой день можно часа четыре. Изображение лучше делать значительно меньше натуральной величины. Хорошо, если студент к этому времени уже имеет практику работы над пейзажем и сталкивался с передачей влияния воздушной среды на предметы, помещенные на первом плане.

В условиях серого дня имеются и свои трудности, так как при рассеянном освещении форма смотрится не так объемно. Вместе с тем темные и светлые массы одежды и тела воспринимаются более цельно, чем при ярких солнечных лучах. Работая над этюдом головы, можно заметить на натуре преобладание холодноватых рефлексов, получаемых от серого неба. Те плоскости лица, которые не обращены к источнику света, будут тепловатыми по тону. Очевидно, такими местами являются глазничные впадины, основание носа, нижняя часть подбородка и некоторые другие поверхности, не воспринимающие цветовое влияние от неба.

Хорошим примером живописи фигуры в условиях рассеянного освещения является упомянутый уже портрет шахтерки художника Н. А. Касаткина, где форма передана очень тонкими тональными градациями. Особенно это хорошо видно в живописи головы и рук девушки.

В серый день написан и этюд В. А. Серова «Дети». Эта работа отличается красивым колористическим решением, обусловленным воздушной средой. Хотя обе фигуры изображены стоя, в их пластике достигнуто большое разнообразие. Один из мальчиков обернулся на художника, другой написан в профиль, смотрящим на море. Основные тональные отношения решены здесь за счет различных по тону костюмов и темных волос. Взятые крупно по отношению к размеру холста, фигуры великолепно связаны с дальним планом. В картине нет контрастных цветовых отношений, все объединено общим состоянием дня. Работа выполнена очень свободно и цельно, с обобщениями в трактовке фигур и пейзажа.

Совершенно иную картину мы наблюдаем в условиях яркого солнечного освещения. Все освещенные солнцем поверхности будут слегка оранжеватыми, а теневые места примут голубоватые холодные рефлексы от неба. Кроме того, тени будут холодными в силу контраста с теплыми тонами освещенных мест. Конечно, те плоскости, которые повернуты несколько вниз,

примут рефлексы от окружающих их освещенных предметов. Так, например, если натура одета в желтую кофту, то теневая часть шеи и нижняя поверхность носа окрасится в желтый цвет, а боковые поверхности головы и всей фигуры, находящиеся в тени, примут рефлексы от окружающей листвы, если поблизости находятся деревья. Очень заметны в одежде рефлексы от неба, если на натуре одета белая рубашка (аналогичное происходит в пейзаже, когда мы наблюдаем синие тени на снегу).

Отношения света и тени в солнечный день могут достигать большого контраста, но, как и в комнатных условиях, теневые участки будут более обобщенными по форме, и решать их лучше менее пастозно, чем освещенные. Однако надо помнить, что цветовые отношения в солнечный день не сводятся лишь к холодным и теплым тонам. Работая над этюдом головы или всей фигуры, можно заметить множество промежуточных сложных градаций, которые зависят, в частности, от характерного для данного человека цвета тела, возрастных особенностей кожи, загара и т. п.

В картине «Бурлаки на Волге» хорошо видно, как умелым использованием освещения художник убедительно передал характеристику людей, изнуренных непосильным трудом. Контрастные светотеневые отношения великолепно передают солнечный полдень. Сильно загорелые руки бурлака Канина составляют большой контраст со светлой грудью, проглядывающей под лямкой. Живопись фигур, особенно в освещенных местах, очень плотная, материальная. Чувствуется, что художник, используя все средства живописи, хотел с наибольшей полнотой донести до зрителя характеристику различных типов волжских бурлаков.

В работе над жанровыми композициями приходится сталкиваться с изображением людей, находящихся в самых различных условиях освещения. Поэтому рекомендуется написать как учебное упражнение небольшой этюд с натуры, поставленной против света. Здесь прежде всего следует учесть, что фигура будет видна цельным силуэтом, а те теневые места, которые граничат со скользящим ярким светом по краю головы и фигуры, будут составлять большой контраст с освещенными участками. Трудной будет в этом случае верная передача в цвете и тоне теневой части постановки, богатой световыми рефлексами. Нужно избегать разбеленности в тени, постоянно сравнивая силу ее тона с освещенными местами. Продолжительное время писать такой этюд не удастся — работу надо рассчитать часа на два.

Условия освещения художники стараются использовать для более полного воплощения своих замыслов. Сильные контрасты солнечного света понадобились, например, А. Е. Архипову, чтобы передать полуденный зной и фигуры усталых крестьян в известной картине «По реке Оке». Художник органически связывает фигуры с пейзажем. В картине очень насыщенно и богато решены лица и одежда в теневых частях. Богатые рефлексами фигуры даны силуэтом на фоне светлой воды. Теплые по тону лица и руки крестьян контрастируют со светлыми платками и кофтами, отражающими го-

лубые тона неба. В картине выражена большая любовь художника к народу, к крестьянству.

В картине «Поденщицы на чугунолитейном заводе» того же художника можно наблюдать противоположное решение, когда фигуры освещены солнцем спереди. В этом случае большую роль играет собственный цвет предметов, так как теневые части фигур скрыты от зрителя, а значит, не видно и рефлексов на них. В этой картине художник очень материально и плотно «вылепил» форму, достигнув сильного контраста между освещенными местами фигур и четкими, по рисунку падающими от них на землю тенями.

Большую роль играет солнечный свет в его же картине «Гости». А. Е. Архипов изобразил молодых крестьянок в праздничный день сидящими у окна в избе, заполненной сверкающими солнечными лучами. Яркие цвета одежды переданы очень насыщенно и создают на лицах крестьянок сильные рефлексии.

Вся картина решена в мажорном, декоративном плане. Композиция построена на ярких по цвету фигурах, взятых в неразрывной связи с интерьером.

Фигуры написаны темпераментно, широко, с большими обобщениями в передаче одежды, с сохранением крупных тональных и цветовых масс.

Однако надо подчеркнуть, что использование в картине солнечного света не было для А. Е. Архипова формальным приемом. Свидетельством тому служат его картины, писанные в иных условиях, когда сюжеты требовали новых колористических решений. Вспомним его картину «Прачки». Тусклый свет мрачного подвала помогает передать средствами живописи подневольный труд и беспросветную жизнь изображенных женщин.

Примеров различного использования условий освещения можно привести много. Достаточно вспомнить яркие контрасты света в картине Т. Н. Яблонской «Хлеб», решенную против света группу фигур в картине А. И. Лактионова «Письмо с фронта», прекрасно переданную радостную атмосферу труда в условиях пленера в картине А. А. Пластова «Колхозный ток», картину С. А. Чуйкова «Дочь советской Киргизии» и многие другие композиционные решения, где различное освещение в природе как одно из выразительных средств играет важнейшую роль в передаче сюжета.

Богатые колористические возможности представляет живопись фигуры в условиях вечернего заката. По сравнению с полднем освещенные части природы будут сильно окрашиваться лучами вечернего солнца в оранжево-красные тона. В этом случае собственный цвет тела играет уже меньшую роль при решении освещенных участков. Кроме того, контрастность между светом и тенью будет меньше, так как освещенность всех предметов вечером гораздо слабее. Теневые места примут голубовато-зеленоватые рефлексии от вечернего неба, и их отношения к освещенным участкам головы и всей фигуры будут очень звучны и насыщены. Это и является основной колори-

А. Е. Архипов.
Гости (фрагмент).
Масло.



стической задачей такого этюда. Большой трудностью здесь будет и кратковременность сеансов, так как даже полный час работать не удастся. Чем позднее, тем все гуще и сильнее окрашивают предметы в оранжево-красные тона, а цветовые и тональные отношения сильно отличаются от тех, которые были в начале работы. Поэтому этюд лучше сделать небольшой, поставив

задачу на выявление основных отношений, свойственных вечернему освещению.

Прекрасным примером использования в живописи вечернего освещения служит известная картина А. А. Пластова «Ужин трактористов». В простом сюжете художник образно и поэтично изображает тружеников колхозной деревни. Вечерний закат окрашивает все в красновато-золотистые тона. В картине хорошо видно, как теневые участки формы воспринимают голубоватые тона от неба. Особенно это заметно на белом платке и халате девочки, наливающей принесенное трактористам молоко. Колорит вечернего освещения играет здесь большую эмоциональную роль.

Самой же трудной задачей можно считать живопись фигуры человека, помещенного на пленере в условиях солнечного дня в тени. При этом трудно убедительно передать форму, так как многочисленные рефлексy, падающие на натуру со всех сторон, затрудняют выявление объема. Кроме того, нет возможности сравнивать сильные контрасты света и тени. Однако эта задача чрезвычайно увлекательна в колористическом отношении, но она полезна лишь тем, кто имеет уже большой опыт в живописи.

Работа над живописью фигуры на пленере требует большого опыта, который достигается путем регулярной, многолетней, самостоятельной работы над этюдами.

КРАТКОСРОЧНЫЕ ЭТЮДЫ В РАЗЛИЧНОЙ ТЕХНИКЕ

Наряду с длительными по времени заданиями, которые составляют основу обучения живописи, студентам приходится выполнять и краткосрочные этюды. Этюд, решенный в короткий срок (2—3 часа), помогает подметить в натуре и передать на холсте основные тональные и цветовые акценты, а это в свою очередь очень важно сохранить и в работе над длительным заданием, так как на холсте большого размера гораздо труднее передать взаимосвязь живописных отношений, отличающих данную постановку.

Кроме своей вспомогательной роли в решении ряда учебных задач, краткосрочные этюды занимают особое место в овладении техникой живописи. Работа над этюдами обогащает изобразительные средства художника. Кратковременный этюд требует определенной лаконичности в передаче натуры, обобщенной трактовки формы, так как должен показать самое существенное в изображенном человеке. Работа над такими этюдами, проводимая студентами самостоятельно в самых различных условиях (особенно при сборе материала для композиции), развивает наблюдательность, остроту глаза, способность чутко воспринимать цветовые отношения в натуре.

Будь то длительная работа или краткосрочный этюд, студенту необходимо направлять свое внимание на объемно-пространственное восприятие натуры. Нужно избегать плоского изображения (например, при изображе-

нии натуры в профиль), которое нельзя оправдать условиями освещения. Краткосрочный этюд, выполненный средствами живописи, должен сохранить ту убедительность цветовых отношений, которая имеется в натуре.

Рассматривая в музеях этюды выдающихся мастеров, мы часто восхищаемся той легкостью и свободой в живописи, которая присуща тому или иному художнику. Но это далось мастеру только большой практикой в живописи, благодаря которой приобретаются навыки свободной передачи характера живой формы. Не впадая в манерность и подражание, студенту, овладевающему живописью, также нужно стремиться к уверенности и выразительности мазка, так как чрезмерно кропотливое, вымученное письмо делает этюд сухим, безжизненным. Никак нельзя рассматривать быстрые этюды как отдых между длительными постановками. Это ведет к рыхлости рисунка, к приблизительности в передаче тональных и цветовых отношений.

Работая над длительной постановкой, студенты имеют возможность вести работу последовательно, делая подготовительный рисунок, подмалевок, выявляя форму и, наконец, обобщая некоторые детали. В кратковременном же этюде нет возможности разграничить все эти задачи, а приходится сразу, одновременно с рисунком, обобщенно лепить форму тоном и цветом. Краткосрочные этюды фигуры помогают овладению определенными техническими навыками в живописи.

Наибольшее значение приобретают различные этюды фигуры в период сбора натурального материала к дипломной работе в области живописи. К этому времени студент уже должен свободно владеть кистью в быстрой передаче на картоне или на холсте нужного персонажа в короткий срок. Достичь этого можно лишь постоянной практикой.

Надо больше делать краткосрочных этюдов в период летней практики на природе, на производстве и, наконец, в домашних условиях, изображая людей различных возрастов, с различными характерными особенностями.

В стенах института, в частности, рисунок и живопись детской фигуры специально не изучается. Поэтому нельзя упускать возможность практиковаться самостоятельно в работе над этюдами, например, школьников.

В изображении детей нужно избегать надуманности, слащавости, умиления. Надо стремиться к передаче в этюде жизненности и простоты. Очень интересными и нужными для композиционных работ могут быть этюды, изображающие школьников, занятых определенным трудом и во время отдыха.

В процессе обучения большинство учебных постановок и домашних заданий выполняются масляными красками. Кроме выполнения длительных по времени заданий, студенты пишут эскизы длительных постановок, а также краткосрочные этюды маслом, как упражнения в обобщенном решении характерных особенностей натуры.

Практические навыки, полученные в кратковременном этюде, безусловно, обогащают и процесс живописи в длительной постановке.

Наряду с кратковременными работами маслом студентам в период обучения на старших курсах необходимо выполнять как в стенах института, так и в домашних условиях этюды головы и фигуры акварелью, гуашью и темперой.

Учителю рисования нужно хорошо владеть этими материалами уже потому, что акварель и гуашь широко используются в школьной практике. Навыки, приобретенные при работе над этюдами фигуры в этих материалах, необходимы, конечно, и для творческой работы будущего художника-педагога.

Для работы акварелью делают сначала на бумаге легкий линейный рисунок всей фигуры натурщика. Затем наносят акварелью прокладки больших поверхностей как предварительную цветовую подготовку для последующих покрытий. За одно покрытие в акварельном этюде трудно достичь необходимой силы тона. Но нужно стараться сокращать число покрытий. В противном случае акварель теряет прозрачность, появляются грязные места. Этюд фигуры лучше начинать с мест, имеющих активные и легко определяемые цветовые пятна, от которых зависят основные живописные отношения. В акварели приходится вести этюд от светлого к темному. Первым слоем покрывают большие поверхности формы. Последующие прокладки определяют полутона, рефлексы и, наконец, наиболее сильные теневые участки.

Таким путем постепенно достигают в этюде передачу формы головы или всей фигуры. Разумеется, в портретном этюде более детально нужно написать голову, руки.

Одежда может быть выполнена свободнее, с передачей лишь основных крупных складок. Если натурщица одета в костюм с узорами, то вначале нужно сделать общую заливку более светлым тоном, а после того, как он подсохнет, нанести узор, подчиняя его форме складок.

Кроме работ с подготовительным рисунком, нужно делать и кратковременные этюды с натуры кистью, без помощи карандаша. Наметив кистью лишь самые основные формы, обобщенно решают освещенные и затемненные участки фигуры. Хорошо делать, например, акварельные наброски фигуры, расположенной в интерьере против света, когда обобщенно читается силуэт. Такой этюд можно решить крупными заливками теневой части фигуры. В акварельных этюдах часто работают «по влажному», когда на непросохшую первую прокладку цветом наносят мазки. Однако такая техника хороша не везде. Если этот способ уместно применить, например, в передаче легких складок на одежде натурщика или в предметах интерьера, находящихся в тени, то в изображении головы или рук он не пригоден, так как здесь нужно добиться четкого выявления формы.

В акварельных работах корпусно лучше писать освещенные места фигуры, а более лессировочно, сочнее передавать теневые участки. Это будет способствовать убедительности изображения живой формы, ввиду того что



В. А. Серов.
Этюд обнаженной натурщицы.
Акв.

в натуре в освещенных частях отношения всегда контрастнее и четче, чем в тени.

Небольшие акварельные этюды фигуры необходимо выполнять колонковой кистью, отличающейся по сравнению с другими упругостью. Это позволит разнообразно вести технику письма, сочетая корпусные мазки с водянистыми покрытиями.

Работу над этюдами лучше вести на плотной бумаге, натянутой на планшет. Лишь мелкие цветные акварельные наброски можно делать на отдельных листах без наклеивания.

В первых этюдах акварелью нужно избегать натуры в пестрой одежде с мелкими узорами. Такая постановка сильно усложнит живописную задачу, так как трудно сохранить ощущение цельности общей формы при дробности рисунка на костюме.

Иногда в работе акварелью применяют гуашевые краски, главным образом белила, и ведут живопись смешанным способом, выявляя гуашью более корпусно и плотнее светлые участки изображения.

В помещенных в этой книге акварельных этюдах мастеров можно видеть, как умело использовали они возможности этой техники в решении творческих задач.

Акварель В. И. Сурикова «Девушка с гитарой» передает фигуру цельным силуэтом на белом фоне. Детально написаны голова, руки, а сложное по тону голубовато-серое платье выполнено очень легко и свободно в передаче формы.

В крупном по размеру этюде В. А. Серова «Натурщица» фигура написана в довольно сложной, но выразительной по пластике позе с красивым поворотом головы. Освещенные места фигуры выполнены корпусными прокладками с гуашевыми белилами. Этим же способом написано и белое платье, лежащее на коленях натурщицы, и небольшая часть фона. Теневые участки лишь слегка прикрыты акварелью, так как серовато-охристый цвет бумаги уже сам по себе составляет достаточный контраст к освещенным местам.

Большие тональные прокладки теневой части головы, спины и рук очень обобщены и определены по своему силуэту и имеют едва заметные тонкие цветовые градации.

Наиболее темным тональным пятном читается большая по массе, широко написанная драпировка. Освещенная часть головы оттенена довольно темным пятном фона, а теневая часть попадает на более светлый участок. Поэтому хорошо чувствуется определенное расстояние между натурой и фоном.

Этюд написан очень условно и сдержанно в передаче цветовых отношений, но с большим разнообразием в тоне. Предметы интерьера намечены очень обобщенно и хорошо согласованы с постановкой.

Во втором этюде В. А. Серова, выполненном с женской натурой, тональные контрасты в основном использованы на выявление пластики обнаженной фигуры, которую хорошо выделяет падающая на фон тень.

Акварель С. В. Иванова «В поисках работы» показывает идущую в полдень группу крестьян. Освещение передано путем контрастных отношений света и тени, хорошо выявляющих форму. Этюд написан очень уверенно и легко, с умелым использованием свойств акварели.

Живопись фигуры гуашью представляет для студентов значительную трудность, так как после высыхания краски сильно светлеют и требуется большая практика, чтобы писать с расчетом на высыхание, предугадывая



нужный тон. Но овладеть навыками в живописи фигуры этой техникой необходимо.

Гуашевые краски лишены прозрачности, они обладают кроющей способностью, ввиду чего дают ровное покрытие и матовую бархатистую поверхность.

В гуаши трудно передавать тонкие тональные переходы тела человека, моделировать форму, использовать богатство живописных отношений, которые имеются в натуре. Однако, несмотря на многие затруднения в работе гуашью, в этой технике также можно применять разнообразные приемы. Так, в работе над этюдом одетой фигуры нужно использовать живопись

мазком, сочетать тонкослойные и пастозные покрытия. При этом работать можно только колонковыми кистями или щетинными, но не беличьими.

В живописи гуашью не надо заботиться о том, чтобы сохранять чистой бумагу для решения освещенных участков, так как гуашевые белила в смесях с различными цветами легко перекрывают уже покрашенные поверхности. Поэтому гуашью удобно наносить, например, узор при изображении натурщицы в национальном костюме.

Рассматривая произведения выдающихся мастеров, можно видеть, насколько различно использована ими техника гуаши.

Большие возможности представляет работа над живописью фигуры в технике темперы. Преимущество темперных красок перед гуашью состоит в том, что они почти не высветляются при высыхании и имеют звучные цвета, так как приготовлены на эмульсионных связующих веществах, куда входит масло.

Ввиду того что в темпере разбавителем является вода, эта техника позволяет применять многие приемы, свойственные акварели и гуаши, но имеет и свои особенности.

В живописи головы и фигуры хорошо использовать такие приемы, как письмо «по сырому», многослойную живопись, живопись отдельным мазком и технику «à la prima», когда нужно взять цветовые отношения сразу во всю силу, решая форму свободными мазками, без расчета на дальнейшую прописку.

Темперные работы обычно отличаются декоративностью живописной трактовки. Это нужно учитывать и в самой постановке, подбирая поворот фигуры, освещение и аксессуары с крупными тональными массами. Темпера позволяет быстро и широко раскрывать в цвете большие участки холста, лаконично, хотя и несколько условно, передавать теневые и освещенные места предметов, крупные складки одежды и драпировок, а также обобщенно решать фон. В соответствии с этими задачами и размер холста нужно брать не меньше 50×70 см. Кроме того, темперой хорошо работать на картоне и на плотной, натянутой на планшет бумаге.

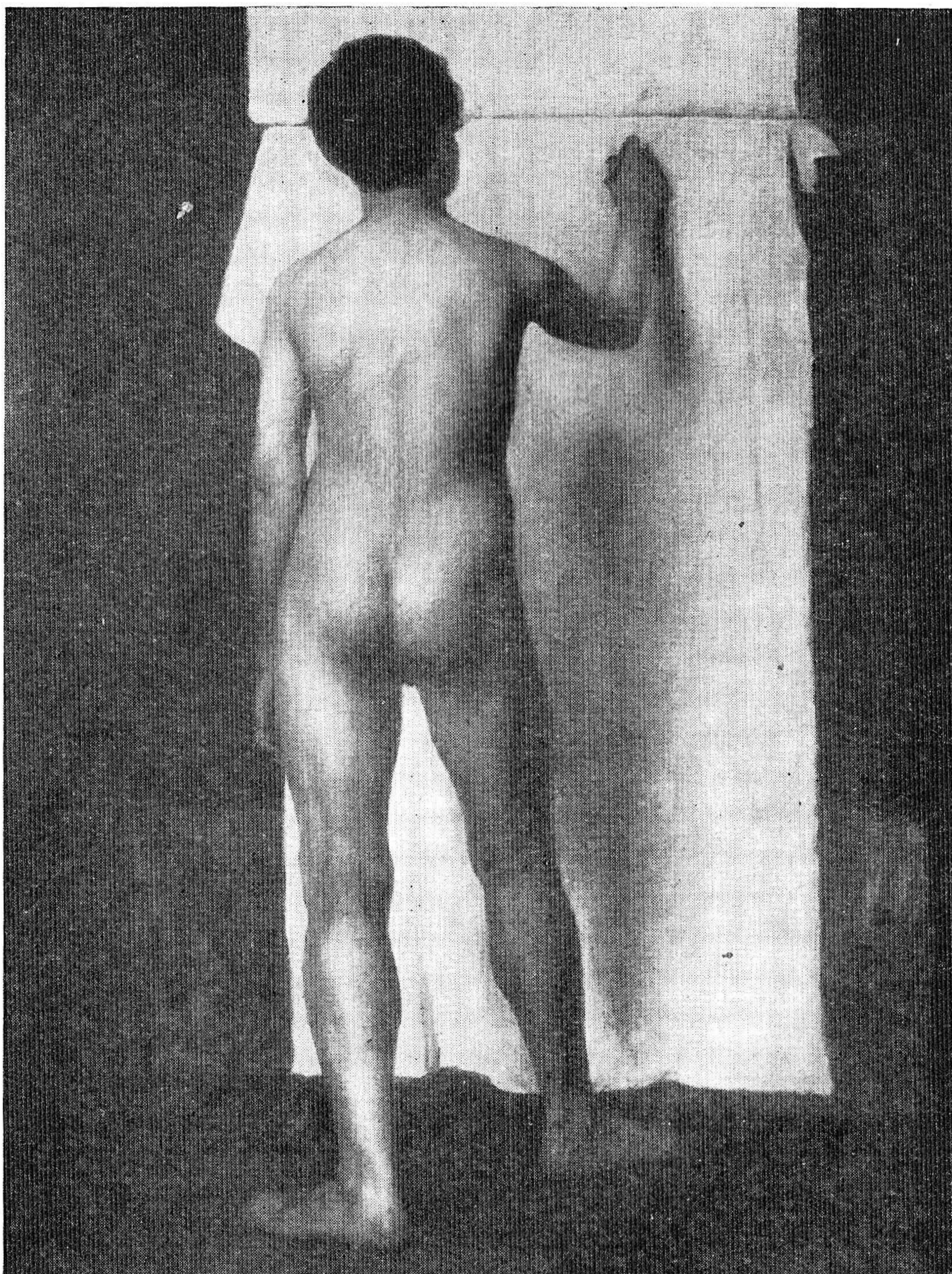
В начале этюда работу лучше вести без белил, а применять их в конце в смесях для корпусного решения освещенных мест. Живопись темперой позволяет очень убедительно передавать форму при верно взятых цветовых и тональных отношениях. Кисти нужно применять колонковые (как круглые, так и плоские) и щетинные. Ввиду сложности этой техники и ограниченности времени по всему курсу живописи студентам-заочникам художественно-графических факультетов можно ограничиваться этюдами одетой фигуры, так как в живописи обнаженного тела труднее достичь в темпере мягкого соединения тонов в передаче живой формы.

Работая над этюдами в различной технике, основной целью нужно считать передачу природы, а различные особенности красок художник должен использовать как вспомогательные средства живописи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



В. А. Серов. Натурщик. Масло.



В. И. Суриков. Натурщик. Масло.



В. А. Серов. Натурщица. Акв., гуашь.



В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. Масло.



В. А. Серов. Дети. Масло.



В. И. Суриков. Девушка с гитарой. Акв.



И. Е. Репин. Горбун. Масло.



И. Е. Репин. Портрет актрисы П. А. Стрепетовой. Масло.



Ф. А. Малявин. Девушка с книгой. Масло.



Н. А. Касаткин. Шахтерка. Масло.



А. Е. Архипов. Крестьянка. Масло.



Г. Г. Рязжский. Делегатка. Масло.



В. П. Ефанов. Дедушка с внучкой. Масло.

СОДЕРЖАНИЕ

Задачи обучения живописи фигуры человека	3
Этюд головы	7
Этюд одетой фигуры	14
Живопись обнаженной фигуры	22
Портрет	27
Выполнение этюдов методом « <i>à la prima</i> »	34
Эскизы и этюды к картине	35
Работа на пленере	38
Краткосрочные этюды в различной технике	42
Иллюстрации	49

На цветной вкладке:
этапы работы над этюдом;
«Портрет студентки». Учебная работа.

Андрей Алексеевич Унковский ЖИВОПИСЬ ФИГУРЫ

Редактор А. Смирнов
Редактор издательства М. Федорова
Обложка художника И. Лысенко
Художественный редактор А. Сафонов
Технический редактор Т. Семейкина
Корректор А. Михеева

Сдано в набор 15/XI 1967 г. Подписано к печати 16/V 1968 г. 70×90^{1/16}.
Типогр. № 1. Печ. л. 4,68(4)+вкл. 0,29(0,25). Уч.-изд. л. 3,75+вкл.
0,55. Тираж 7 тыс. экз. (План 1968 г.) А-03807.

Издательство «Просвещение» Комитета по печати при Совете
Министров РСФСР. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Типография изд-ва «Горьковская правда», г. Горький, ул. Фигнер, 32.
Заказ № 5060. Цена 19 коп.