

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«УЛЬЯНОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Л.Н. Нецветаев

**Архитектурный пейзаж
в графических материалах**
(карандаш, уголь, фломастер, тушь, перо, акварель, гуашь)

Учебное пособие

Ульяновск
УлГТУ
2015

УДК 76.03/.09(075.8)

ББК 85.154/159я73

Н 58

*Утверждено редакционно-издательским советом университета в качестве
учебного пособия*

Рецензент Ефимов А.В., д-р архитектуры, профессор, зав.кафедрой «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ.

Нецветаев, Л.Н.

Н 58 Архитектурный пейзаж в графических материалах (карандаш, уголь, фломастер, тушь, перо, акварель, гуашь): учебное пособие/ Л.Н. Нецветаев. – Ульяновск : УлГТУ, 2015. – 181 с.

ISBN 978-5-9795-1468-0

В учебном пособии рассматривается архитектурный пейзаж в самом широком смысле: от краткой истории и различных его видов – до свойств различных изобразительных техник (в пределах графики) и примеров их применения. Анализируются как различные композиционные приёмы, так и формат архитектурных пейзажей. В заключение автор делится собственным творческим опытом.

Предназначено для студентов направления 27030062 «Дизайн архитектурной среды» (профиль «Проектирование городской среды») по курсам «Графика» и «Монументально-декоративная живопись в архитектуре», а также для подготовки к летней пленэрной учебной практике.

Рассчитано и на широкий круг архитекторов, художников и читателей, интересующихся изобразительным искусством.

УДК 76.03/.09(075.8)

ББК 85.154/159я73

© Нецветаев Л.Н., 2015

ISBN 978-5-9795-1468-0

© Оформление. УлГТУ, 2015

РЕЦЕНЗИЯ
на учебное пособие Л.Н. Нецветова
«АРХИТЕКТУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
В ГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛАХ
(карандаш, уголь, фломастер, тушь, перо, акварель, гуашь)»

Книга Льва Николаевича Нецветова – почётного архитектора России, члена Союза художников России разрабатывает тему, которая редко затрагивается как в учебной, так и в искусствоведческой литературе – тему архитектурного пейзажа в графических материалах. Тематика книги обширна: от краткой истории архитектурного пейзажа до разговора о разнообразии графических техник и специфике каждой, от тематического членения пейзажей до сравнительного рассмотрения композиционных приёмов и формата произведения.

Педагог с большим опытом, автор нашёл убедительный приём изложения материала. Поскольку в искусстве невозможны твёрдые указания – делать то-то и так-то, он пошёл по пути анализа прилагаемых произведений. Ненавязчиво вводя студентов-архитекторов, которым адресована книга, в обширный мир архитектурного пейзажа, своими характеристиками и оценками он побуждает читателя к мысленному сопереживанию, а возможно, и к диспуту.

Положительным фактом является привлечение обильного иллюстративного ряда: от рисунков Дюрера и Пиранези до работ ныне здравствующих мастеров. В последней главе автор делится личным опытом, а это всегда особенно ценно.

На мой взгляд, книга будет полезным учебным пособием для студентов архитектурных вузов и факультетов.



Ефимов Андрей Владимирович,
доктор архитектуры, профессор,
заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды» МАРХИ,
почётный член Российской академии художеств

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Немного истории	7
2. Специфика архитектурного пейзажа	18
3. Монохромные техники (рисунок и гризайль)	22
Бумага	24
Карандаш	26
Уголь, сангина	51
Гризайль	56
Тушь, перо	68
Фломастер	83
4. Выбор живописной техники (акварель, гуашь, пастель)	88
5. Постановка задачи и выбор сюжета	101
Городской пейзаж	105
Архитектура в природном окружении.	
Парковая архитектура	112
Город на реке или у моря	121
Архитектурный памятник и его фрагменты	128
Интерьер	136
Историко-реконструктивный и фантазийный пейзаж и интерьер	146
6. Вопросы композиции пейзажа	152
Формат	152
О масштабе изображения и ещё о композиции	157
Уровень горизонта	161
Двух- и трёхплановая, а также «кулисная» композиция. Уточнение термина	166
7. Из опыта собственной работы	171
Заключение	179
Контрольные вопросы	180
Список рекомендуемой литературы	181

Введение

Пожалуй, нет ни одного художника, который никогда не обращался к городскому (а стало быть, архитектурному) пейзажу. Не говоря уж об исключительно «городских» пейзажистах типа Каналетто с обширной серией видов Венеции. Что же тогда говорить об архитекторах, для которых зарисовки и этюды как с памятников архитектуры, так и просто с обычных зданий, улиц и т.п., типичных для разных стран и регионов, являются как профессиональной школой, так и тренировкой собственного графического «языка».

Многие выдающиеся мастера архитектуры были даровитыми художниками (братья Веснины, В. Щуко, И. Жолтовский, А. Щусев, Л. Руднев, И. Фомин и др.). Их творчество в области изобразительного искусства мало изучено. Это объясняется сложностью проблемы, изучение которой связано с вопросами взаимосвязи процесса творчества художников и архитекторов, с общими тенденциями исторического развития изобразительного искусства и архитектуры, с методами проектирования и строительства, с мировоззрением и смелостью мастера. Трудность решения этого вопроса усугубляется ещё и тем, что, к сожалению, рисунки многих выдающихся архитекторов чаще всего если и сохранились, то, как правило, в частных собраниях и редко публиковались.

Этим, в первую очередь, и объясняется заметное преобладание в этом исследовании работ художников. Это и естественно: художники имеют больше времени и возможностей для шлифовки своего графического и живописного мастерства, которому зачастую нам не грех поучиться.

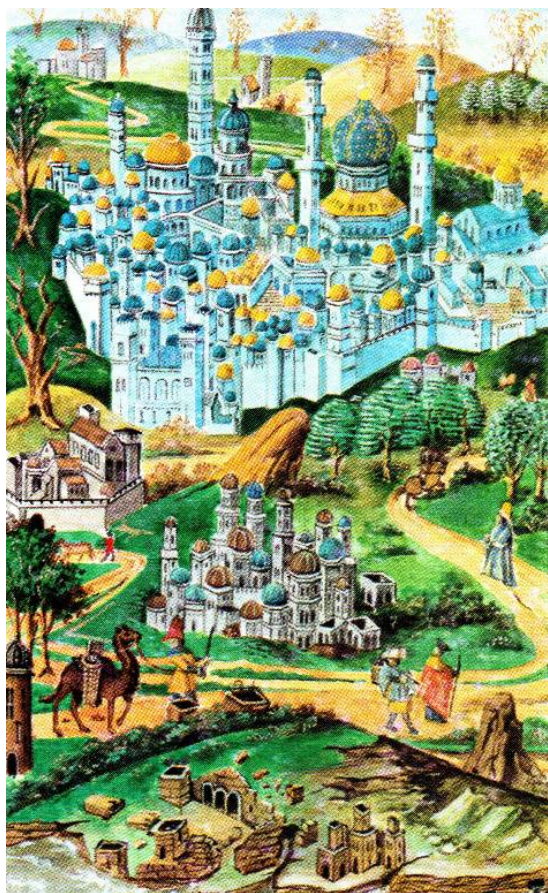
Условимся, что зарисовка архитектурного памятника или целого комплекса, природных структур и даже пейзажа не преследует прямую цель создания графических произведений (хотя это и не исключено, если архитектор подойдёт к выполнению задачи как художник-станковист). Скорее это – способ познания закономерностей композиции архитектурного наследия или строения природных форм, совершаемого в целях развития, совершенствования образного творческого мышления.

Пленерная практика – неременное условие учебного процесса в архитектурном вузе, причём наиболее полезно (в профессиональном плане) проведение её именно в городской среде, среди объектов архитектуры разных периодов и разного художественного достоинства. Всё достойно быть запечатленным: от дворцового комплекса до обречённого на слом деревянного домишки; и то и другое – архитектура, и то и другое – свидетели истории, быта, культуры.

Настоящее пособие преследует цель стать советчиком и собеседником молодого архитектора, взявшего в руки кисть и намеревающегося (или обязанного, как, например, в УлГТУ после 4-го семестра) заняться городским пейзажем. Предполагается, что студент уже знаком со всеми азами живописи (и тем паче – рисунка); здесь нет советов, как натягивать бумагу на планшет и какие кисти предпочесть – разговор пойдёт на вполне профессиональном уровне. В заключение автор приводит примеры из собственного опыта.

1. Немного истории

С тех пор как возникли первые города, люди делали попытки увековечить их облик. В средневековых рукописях достаточно достоверно изображены фрагменты городской застройки, а также отдельные замки феодалов. Крестовые походы познакомили Европу с изображениями Святого города – Константинополя (илл. 1). Древнерусские рукописи, а также отдельные иконы донесли до нас черты древней Москвы, монастырей и отдельных построек, как, например, приведённый здесь фрагмент иконы XVII века с изображением Московского кремля (илл. 2).



1. Вид Иерусалима. Французская миниатюра середины XV века.
2. Фрагмент иконы XVII века «Максим Блаженный».

Сразу узнаются Спасская башня и «Иван Великий» с соседней звонницей. И вот они, приметы времени: мы видим переднюю, низкую зубчатую стену, ограждающую канал – ров, прорытый вдоль восточной стены, и мост, ведущий к воротам башни. Ведь тогда треугольная территория Кремля была защищена водной преградой со всех сторон: с юга текла Москва-река, а с северо-запада – впадающая в нее Неглинка. Как правило, средневековое изображение было плоскостным: первый план внизу, а над ним ступенчато поднимались все

последующие. Лишь в эпоху Возрождения, с открытием законов перспективы, появляются реалистические изображения архитектуры; на приведённом здесь (илл. 3) изображении Флоренции мы видим некий симбиоз плоскостного и перспективного изображения города с высоты птичьего полёта. В самом центре возвышается знаменитый купол собора Санта-Мария дель Фиоре и колокольня Джотто, правее – кубический объём Палаццо Веккио; причём эти сооружения чрезмерно укрупнены (здесь они выделены обводкой). Это неизбежный психологический момент: непроизвольно укрупнять наиболее значимые детали городского пейзажа; даже великолепный рисовальщик Павел Корин (1871-1955) в своей акварельной панораме Флоренции (14х122 см!) завысил и башню Веккио, и колокольню Джотто, укрупнив и собор (илл. 4). Реальное же соотношение размеров зданий и расстояний между ними можно увидеть на плане (илл. 5).



3. Изображение Флоренции. 4. П. Корин. Флоренция (фрагмент). Б/акв.
5. Фрагмент плана Флоренции.

В живописи Возрождения (и последующего барокко) широко отражены архитектурные мотивы: как фантастические (например, величественные порталы некоего Храма науки в «Афинской школе» Рафаэля), так и глубоко реальные – как, скажем, венецианские пейзажи Каналетто (1697-1768). Virtuозную зарисовку другого венецианца и ровесника (1696-1770) Д.Б. Тьеполо мы видим на илл. 6. Но подлинный триумф городского реалистического пейзажа относится к концу XVIII и началу XIX века. Блистательный тому пример – многочисленные пейзажи Москвы и Петербурга, выполненные не только в масляной живописи, но и в переживающей свой расцвет акварельной технике. Для нас это особенно важно, ибо акварель – надёжное орудие архитектора на протяжении вот уже более двух столетий. Проекты выполняются на бумаге, и именно акварель благодаря своей прозрачности и чистоте красок оживляла плоскостные чертежи и перспективы, вдыхала в них жизнь, достоверно изображая любой материал – от дерева и камня до стекла и бетона. Небо, вода, тончайшие градации воздушной перспективы – всё

подвластно этой мобильной технике, не нуждающейся в громоздких холстах и мольбертах.



6. Ж.Б. Тьеполо. Дома и башня. Бистр. 1760.

7. А. Тозелли. Фрагмент панорамы Петербурга 1820 года.

Что знали бы мы о донаполеоновской Москве, если бы не акварели мастерской Ф. Алексеева, не раскрашенные гравюры Ж. Делабарта? Расцветающий Петербург предстает перед нами на великолепной круговой панораме Анжело Тозелли, выполненной в 1817–1820 годах в технике акварели и гуаши (илл.7). Потрясает размер этой панорамы (51х656 см!), а также детальность её проработки. Панорама выполнена с астрономической башни Кунсткамеры, которая тогда ещё не имела завершения (именно такова она в левой части акварели Б. Патерсена 1807 года – илл. 8) и была удобна для кругового обзора. Эта панорама в несколько уменьшенном масштабе была издана в виде альбома из отдельных листов в 1991 году.

Как интересно рассматривать её! Ещё нет Дворцового моста, да и сама Дворцовая площадь непривычно пуста без Александровской колонны (её откроют в 1834 году); Адмиралтейство пока ещё – самая настоящая верфь, заваленная бревнами, и каналы свободно входят в её угловые башни и проходят к стапелям, и недостроенный, ещё безмачтовый корабль высится в правом углу двора – набережной. И если круговая панорама Тозелли – явление уникальное, то плоскостные панорамы городов были явлением достаточно распространённым. В этом деле были свои профессионалы – вроде Е. Корнеева (илл. 9), Н. Белоногова (илл. 10), А. Мартынова (илл. 11) или братьев Чернецовых (одному из них, Григорию, мы обязаны записью роста Пушкина: «2 аршина, 5 вершков с половиною»). Запись сделана на рисунке (с натуры) фигуры Пушкина – для картины «Парад на Царицыном лугу в Петербурге».



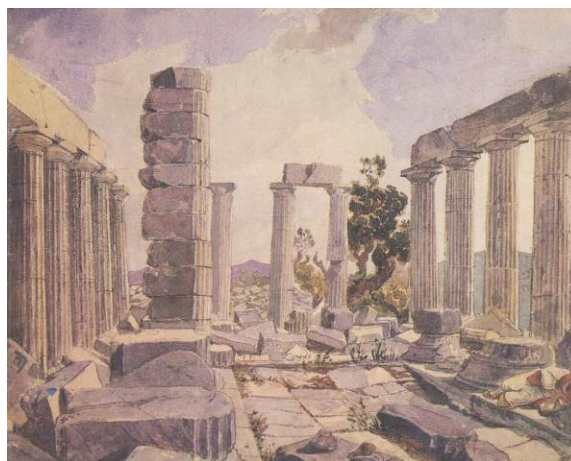
8. Патерсен. Вид на стрелку Васильевского острова. 1807.
 9. Е. Корнеев. Вид Казани с запада. 1803.
 10. Н. Белоногов. Вид Романов-Борисоглебска. Б/акв.
 11. А. Мартынов. Владимир на Клязьме. 14,3 × 21. 1819.

Вообще, пушкинское время совпало с расцветом акварельного искусства в России. Наряду со знаменитыми иностранцами Э. Гау, К. Гампельном, Ж. Вивьеном, Л. Премацци блистательно работают Пётр Соколов, Карл и Александр Брюлловы, Василий Садовников, Фёдор Толстой и другие отечественные мастера акварели (илл. 12 – 17).



12. Э. Гау. Второй зал военных картин. Б/акв. 33,2 × 44. 1872.

13. Л. Премацци. Царскосельский дворец. Б/акв.



14. А. Брюллов. Замок Св. ангела в Риме. Б/акв., тушь, перо. 18,4 × 24,5. 1826.

15. К. Брюллов. Внутренний вид храма Аполлона в Фигалии. Б/акв. 23 × 29. 1835.



16. А. Брюллов. Сенная площадь в Петербурге. Б/акв.

17. В. Садовников. Петербург. Дворцовая площадь. Б/акв.

И благодаря тому что акварельная техника идеально подходит для изображения архитектуры, включая мельчайшие детали интерьера и наружного декора, мы имеем достаточно полное представление об архитектуре и интерьерах русского барокко, классицизма и ампира. Невозможно обойти вниманием великого Александра Иванова (1806-1858), который был не только автором эпохальной картины «Явление Христа народу», но и блистательным акварелистом, оставившим прекрасные натурные этюды (илл. 189а) и отводящим архитектуре важную роль в своих библейских эскизах.

А великий колорист Суриков (1848-1916), оставивший целую серию великолепных акварелей: и московских (илл. 18, 19), и привезённых из двух зарубежных путешествий (илл. 20, 21)! Они и документальны, и высокохудожественны. Даже изображение ветхой деревенской избушки (илл. 22) становится актом высокой живописи.

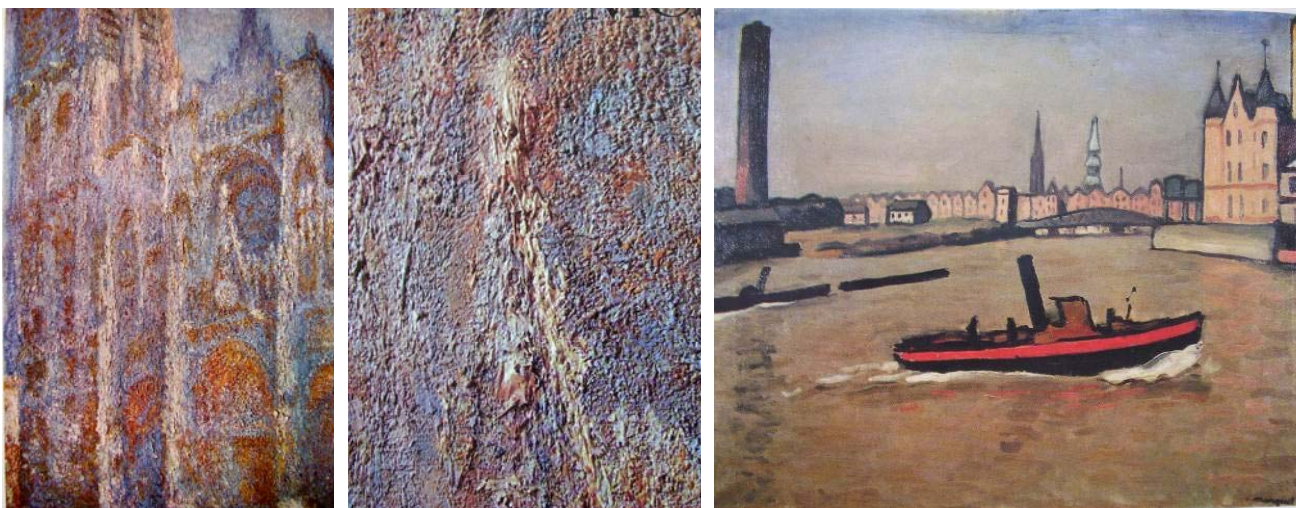


Акварели В.И. Сурикова: 18. Кремлёвские купола, 1876; 19. Церковь в селе Дьякове. 25,5×34;



20. Неаполь (фрагмент). Б/ акв. 1884.; 21. Венеция. Дворец дожей. Б/ акв. 22,6×30. 1900;
22. Изба. Б/акв. 24,5 × 34,5. 1873.

В конце XIX века приоритет в документальном изображении архитектуры перешёл к фотографии. Но никакие технические изощрения фотографии не могли отнять у живописи (в том числе и акварельной) её возможностей эмоционально-художественного воплощения объектов архитектуры. Не говоря, естественно, об исторических реминисценциях, где фотография заведомо исключалась, оставляя поле деятельности исключительно художникам. Отдав фотографии роль натуралистического фиксатора архитектурных объектов, художники смогли углубиться в образно-цветовое, поэтическое решение. Только теперь могла возникнуть живописная серия «Руанский собор» Клода Моне, демонстративно отвергающая сухую академическую детализировку. Взяты лишь пропорции основных членений, а сам собор предстаёт сущим гимном живописи, грудой драгоценных мазков, объединённых общим колоритом и точно передающих цветовое состояние в разное время суток и при разном освещении (илл. 23 и 24 – фрагмент с остроконечным тимпаном возле «розы»). Пейзажи Альбера Марке были демонстративно упрощены по рисунку (илл. 25) и подчёркнуто силуэтные.

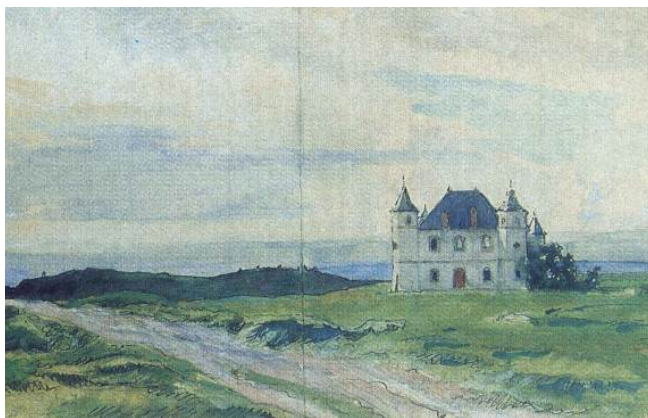


23, 24. Из серии «Руанский собор» Клода Моне.
 25. А. Марке. Гамбургский порт. Х/м. 60 × 81. 1909.

К рубежу XIX-XX веков относится подлинный ренессанс русской графики. К именам Репина и Сурикова добавляется мощная плеяда их молодых современников – блестящих рисовальщиков и акварелистов. Серов и Врубель, Бакст и Сомов, Бенуа и Лансере, Серебрякова и Остроумова-Лебедева... Этими именами далеко не исчерпывается новое художественно-эстетическое движение, косвенно связанное с зарождающимся стилем модерн. Объединение «Мир искусства», созданное А. Бенуа и С. Дягилевым, выдвинуло лозунги «чистого искусства и преображения жизни искусством». Большое место в творчестве упомянутых художников занимало ностальгическое обращение к историческим мотивам, неразрывно связанным с архитектурой воскрешаемых эпох, причём ведущую роль в этих композициях зачастую играло именно декоративное начало.

Если К. Сомов и В. Борисов-Мусатов черпали вдохновение в сюжетах XVIII века, то обширная «Версальская серия» (акварель, гуашь) А. Бенуа была посвящена эпохе французских Людовиков. В связи с этой серией А. Бенуа выполнил большое количество натуральных этюдов в Версале (илл. 44, 45, 266, 267); но где бы он ни бывал – архитектурные объекты неизменно привлекали его внимание (илл. 26, 27). Интерес к архитектуре был свойствен всем мирискусникам: множество акварелей, например А. Остроумовой-Лебедевой (1871-1955), изображает города, в которых она побывала, либо отдельные сооружения (илл. 28). Это была эпоха проснувшегося интереса к древнерусскому искусству и вообще русской старине. Примером тому – многочисленные работы Н. Рериха (1874-1947) и особенно беспримерный

цикл (акварель, уголь) Аполлинария Васнецова (1856-1933), воссоздавшего архитектурный облик Москвы на разных этапах её истории (илл. 29).



26. А. Бенуа. Вид на площадь Капитолия в Риме. Б/акв., кар.

27. А. Бенуа. Бретань. Пейзаж с замком (фрагмент). Б/акв. 1896.

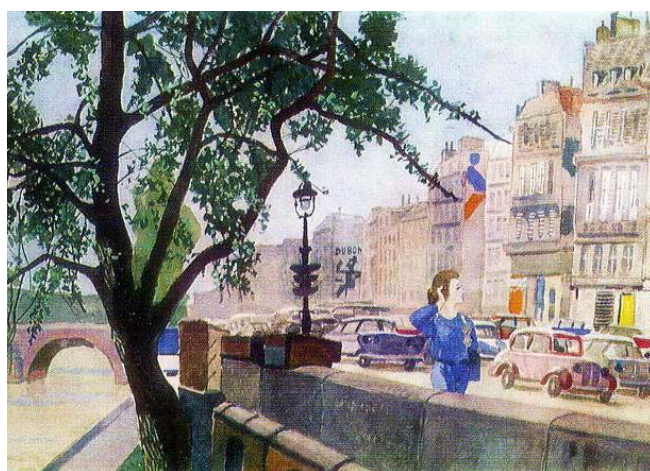


28. А. Остроумова-Лебедева. Амстердам. Б/акв. 34 × 48,8. 1913.

29. А. Васнецов. Московский кремль при Иване Калите (XIV век). Б/акв., уголь. 1921.

Октябрьская революция резко оборвала ностальгическую тематику мирискусников (почти все они эмигрировали из России), а насаждаемый государственный атеизм рушил монастыри и храмы, беспощадно уродуя привычный архитектурный облик наших городов. Даже изображение церковных построек было предосудительным; по всем этим причинам городская пейзажная живопись сдала свои позиции. Тем не менее, заметно продолжали творить старые и заявляли о себе новые мастера живописи и графики (нас интересуют прежде всего последние), которые не могли не коснуться архитектурного пейзажа. «Железный занавес» ограничил их диапазон исключительно внутрироссийскими (желательно бодро-индустриальными) сюжетами.

Тема строительства домен, новых цехов и каналов играла, по сути, исключительно агитационную роль и мало вдохновляла истинных художников. Даже такой патриот всего нового, как Александр Дейнека (1899-1969), создавший впечатляющие композиции на современные темы, оказавшись в середине тридцатых годов за границей, с упоением пишет акварелью римские улочки, набережную Сены, зелень парков и статуи Тюильри (илл. 30, 31). А как упивался классической красотой Италии другой счастливчик, Павел Корин, попавший туда благодаря покровительству Максима Горького. В его акварельных этюдах и рисунках архитектура прямо-таки господствует (илл. 32, 33). Но и российские города и сёла, конечно же, запечатлевались нашими художниками (илл. 34 – 37).



30. А. Дейнека. Тюильри. Б/акв., гуашь. 38 × 58. 1935

31. А. Дейнека. Весна в Париже. Б/ акв. 49,6 × 75. 1962.



32. П. Корин. Рим. Собор Св. Петра. Б/гуашь. 20 × 30. 1932.

33. П. Корин. Вид на площадь и собор Св. Петра. Б/ кар. 1932.

Отдельные мастера настолько «преданы» полюбившемуся им городу, что создают целые графические циклы, как, например М. Добужинский и А. Остроумова-Лебедева с их сериями пейзажей Петербурга-Ленинграда. Есть даже устоявшееся выражение «Петербург Добужинского» (илл. 46, 85, 175, 229,

230, 300). А как обширна серия пейзажей Москвы, созданная патриотом нашей древней столицы Е. Куманьковым! Его стремление запечатлеть на глазах исчезающие уголки старой Моквы (илл. 108, 207) равноценно подвигу. Великолепны динамичные, под стать темпам современной Москвы, зарисовки В. Алфеевского (илл. 98, 99, 160, 215, 216, 244).

Но вот что интересно: в ходе ежегодной пленэрной практики (в конце второго курса) моих студентов-архитекторов тянет к зарисовкам именно старой симбирской архитектуры, а не новинок последних лет. Видимо, холодному «рацио», которое не скрыть уже довольно привычным набором декоративных элементов, они инстинктивно противопоставляют не только наив деревянных резных наличников, но и гармоничные фасады XIX века, построенные по законам хорошо усвоенной архитектурной классики.



34. С. Андрияка. Церковь Бориса и Глеба в Рязани. Б/акв. 1989.

35. Н. Волков. Мокрый снег. Площадь Свердлова. Б/акв. 74 × 93. 1956.



36. Гр. Одинцов. Из серии «Старомосковские рисунки». Вид от Гагаринского переулка. Б/кар. 1990-е.

37. С. Алдушкин. Из серии «Козьмодемьянск». Б/акв. 23 × 31. 2003.



38. Д. Збуквич. Вид на монастырь Сан-Джорджо Маджоре. Б/акв. 2000-е.

39. Л. Нецветаев. Прага. Карлов мост. Б/акв. 30,5 × 46,8. 1994.

В последнее время заметно расширился диапазон архитектурной тематики в творчестве художников и, тем более, архитекторов. Заграница перестала быть запретным плодом, и сокровища мировой архитектуры стали доступны обозрению и изучению. Ведь любому архитектору важно увидеть (а ещё лучше и зарисовать) и могучие руины Колизея, и узенькую улицу Уффици, и волшебную площадь Сан-Марко, и прекрасный Карлов мост, а также дивные храмы Пскова, Владимира, Коломны и, конечно, классическую красоту Санкт-Петербурга. Всё это наши извечные учителя и «наглядные пособия» как по рисунку и живописи, так и по истории архитектуры.

А можно ли не запечатлеть кусочки наследства стремительно уходящего в прошлое двадцатого века (илл. 36, 37, 206, 363, 372)? Архитектор не может не рисовать архитектуру, не пережить её второго рождения на листе бумаги.

2. Специфика архитектурного пейзажа

Какой пейзаж мы назовем архитектурным? Очевидно тот, в котором архитектура играет достаточно заметную роль. Это может быть и суровая северная деревня, и вычурный парковый павильончик времён Екатерины Великой, и просторный проспект современного города, и тесные улочки средневекового, и руины античного храма... Сюжетов бесчисленное количество, некоторые пейзажи населены людьми, но (и в этом главная особенность) они не должны играть заметной, и тем более решающей, роли. В этом случае пейзаж перестаёт быть пейзажем и становится картиной. В работе А. Васнецова «Новгородский торг» (илл. 40), как и во многих других его композициях, мы видим множество людей в ярких старинных одеждах, но ясно чувствуем, что главные герои здесь не они, а заснеженные постройки, мост с предмостной башней и величавая стена Господина Великого Новгорода. Люди просто оживляют этот пейзаж, наделяют его реальностью – и странно бы выглядел густо населенный город без людей на улицах. Их роль чисто стаффажная (немецкое *staffage* – украшение картины фигурами), вспомогательная.



40. А. Васнецов. Новгородский торг. Б/акв., уголь.

41. Остроумова-Лебедева. Сеговия. Вид на Альказар. Б/акв.

Вот в панорамном архитектурном пейзаже природе даны куда большие полномочия. Небо, река и деревья на крутых склонах занимают в акварели Остроумовой-Лебедевой «Сеговия. Вид на Альказар» (илл. 41) не менее 70% листа, но героем композиции (не только в названии) остаётся гордый силуэт замка на вершине горы. Так же, как шпили и купола храмов во «Владимире на Клязьме» А. Мартынова (илл. 11). При изображении архитектуры среди природы и небо, и земля, и вода, и скалы, и деревья – все изображается, как

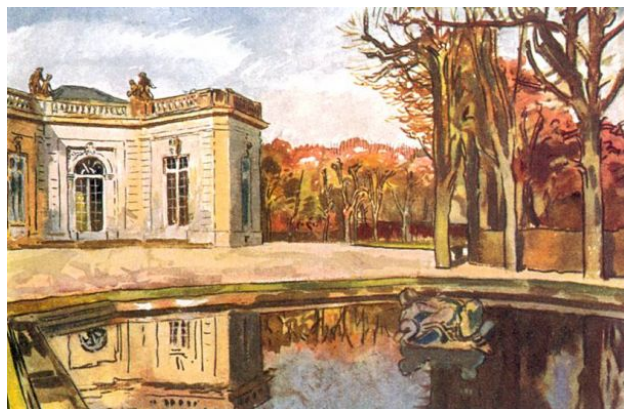
правило, внимательно и максимально живописно: взять хотя бы акварели «Рим близ Сант-Джованни в Латерано» А. Иванова (илл. 42) или «В окрестностях Ассизи» Альберта Бенуа (илл. 43).



42. А. Иванов. Рим близ Сант-Джованни в Латерано. Б/акв. 18,5 × 26,6. Конец 1830-х.

43. Альберт Бенуа. В окрестностях Ассизи. Б/акв. 30 × 49. 1928.

Садово-парковое искусство, тесно связанное с архитектурой не только планировочными приёмами, но и наличием специфических сооружений и малых форм (павильоны, беседки, водоёмы, скульптуры и т.д.), тем более не может быть отображено без окружающей зелени, водной глади бассейнов; т.е. и в этом случае образный компонент природы более чем весом (например, работы Александра Бенуа из его знаменитой версальской серии (илл. 44 и 45).



44. А. Бенуа. Сад Трианон. Б/акв. 1906.

45. А. Бенуа. Водный партер в Версальском парке. Б/акв., гуашь.

Иное дело пейзаж чисто городской. Он резко отличается от пейзажа видового, традиционного. Если в традиционном изображается природа как таковая: небо, земля, вода в её природных формах, деревья, горы и т. п., то в городском решительно преобладают рукотворные элементы: здания, асфальт либо мощение дорог и тротуаров, памятники скульптуры, монументы, реклама, автомобили и т. д. Если традиционный пейзаж обычно безлюден, то городской

пестрит пешеходами. Плавные, текущие линии природных пространств сменяются жёсткими и прямолинейными формами зданий; именно здания становятся главными объектами пейзажа. Отсюда – необходимость чёткого, конструктивного рисунка, особенная точность пропорций в изображении зданий, их элементов и взаимного соотношения размеров. В обычном пейзаже можно убрать нежелательный по композиции куст или неточно изобразить ветки дерева; в городском пейзаже необходима полная точность рисунка – иначе это будет другой город и другая улица.



46. М. Добужинский. Крыши. Картон, гуашь, пастель. 47,5×64,5. 1916.

47. Б. Приймак. Уголок Риги. Б/сангина.

В традиционном пейзаже огромная, часто преобладающая роль отводится небу; в городском его роль обычно второстепенная, часто оно занимает очень скромную площадь (илл. 46, 47).

Отсюда – особенное внимание к цвету стен, крыш, стекла и отблесков в нём, покрытий дорог и тротуаров. Специфика в том, что цветовая гамма архитектуры, как правило, складывается из сложных тонов – от нежно-пастельных до глухих умбристых и коричнево-красных. Не менее сложно найти верный тон оконных стёкол и их отблесков. Светотень также играет огромную роль в городском пейзаже: так, затенённая сторона улицы сильно контрастна освещённой; тень, падающая на дорогу или тротуар, также резко очерчена.

В традиционном пейзаже тени всегда слабее, т. к. ослаблены рефlekсами светлого купола неба, да и падают от менее грузных предметов, чем городские здания. Светотень особенно важна в передаче объёмной структуры зданий и их рельефного декора.

Ну и, разумеется, особенности климата (скажем, Бухары и Петербурга), характер рельефа (холмистый Рим и прямо на морской глади стоящая Венеция) уже диктуют разные подходы и к композиции, и к выбору техники изображения. А ведь ещё (не самое ли главное?) архитектурное лицо, стилистическая физиономия каждой страны, каждого города и даже каждого здания!

Крупным городам (особливо – древним) часто сопутствует монументальная и декоративная скульптура (илл. 17, 30, 39, 90, 94, 101, 188, 193, 197, 203, 225, 228, 270, 291–294, 306–310, 341, 386, 405). Она, как правило, вносит в городской пейзаж поэтическо-художественную нотку и, будучи доминантой, придаёт ансамблю эстетическую законченность. Само-собой, что изображение скульптуры требует особенно пристального рисунка, что и подтверждают вышеприведённые примеры. Ведь как ни мал изображённый Д. Патерсеном (в год рождения Пушкина, между прочим) «Медный всадник» Фальконе на Сенатской площади (илл. 228), даже каждый сустав конских ног анатомически безупречен.

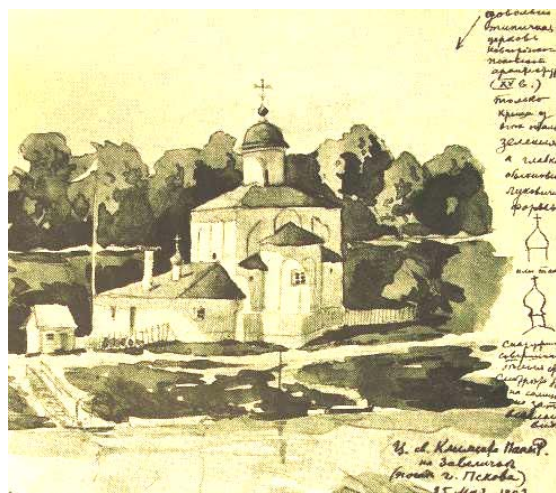
Вот сколько задач встаёт перед смельчаком, отваживающимся на изображение городского пейзажа! Слабым в рисунке это будет жестокий урок. Но тем, кто уже уверенно рисует натюрморт и гипсовую голову, советы и раздумья этой книги могут оказаться полезным подспорьем перед выходом на единоборство с архитектурным пейзажем.

3. Монохромные техники (рисунок и гризайль)

Хоть пособие и посвящено в основном работе над живописным пейзажем, но обойти тему рисунка никак невозможно – из-за его ключевой роли в пейзаже архитектурном. И вообще, рисунок и архитектор – понятия неразрывные. Что, как не рисунок, может наиболее лаконично и ёмко отобразить любой архитектурный образ. Архитектура – это не трепещущие очертания листвы, не текущие, постоянно меняющиеся формы облаков или извивы водных струй; это – чёткие объёмы форм, которые убедительно передаются обычными карандашными линиями, даже без применения светотени. В этом основное отличие рисунка архитектора от рисунка художника, который менее аналитичен и более «фотографичен», т.е. практически немыслим без тональных характеристик, тогда как архитектор часто «выуживает», вычленяет из тонального калейдоскопа прежде всего линейную структуру постройки. То же в отношении к архитектурным деталям: у художника они всегда подчинены целому и часто смазаны, архитектор же заинтересовавшую его деталь непременно выделит и тщательно проанализирует, игнорируя объективные тональные соотношения. Архитектор, можно сказать, архитектуру рисует более «по-хозяйски», применительно к своему профессиональному интересу. Это его «епархия».



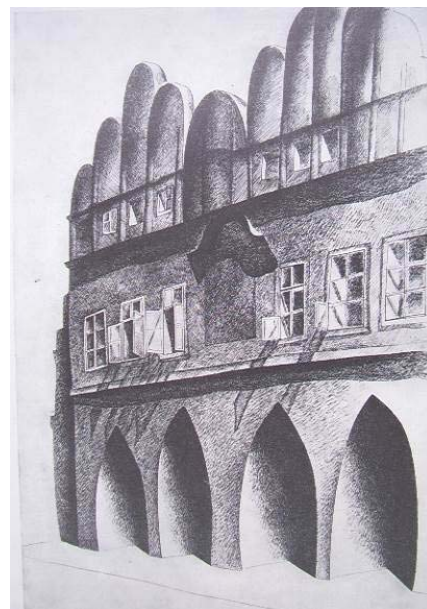
48. В. Щуко. Термы Каракаллы в Риме.



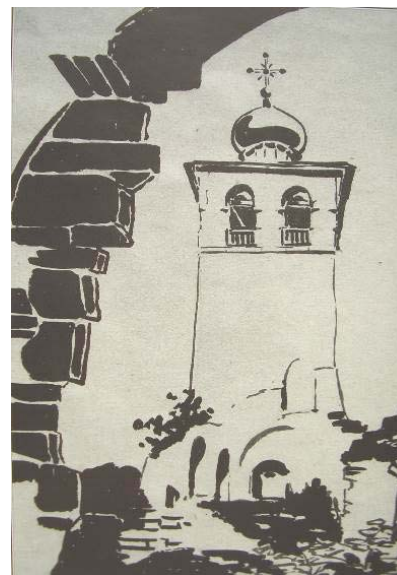
49. Н. Лансере. Зарисовка в альбоме. Псков.

Но это не значит, что архитектор раз и навсегда обязался делать только аналитические рисунки; его часто захватывает чисто художественный интерес – и тогда он достойный соперник художников-профессионалов. В. Щуко (илл. 48), И. Жолтовский, А. Щусев, Н. Лансере (илл. 49), Л. Руднев, И. Фомин ещё в начале XX века создали немало великолепных образцов художественной

графики, а многие (в том числе К. Мельников) были и прекрасными живописцами. Из лично знакомых автору книги талантливых архитекторов-графиков можно назвать И. Мельчакова (илл. 50), В. Макаревича (илл. 51, 178, 187), А. Ефимова (илл. 52, 109, 169, 384), К. Мошкина (илл. 53), В. Сидорова (илл. 54, 250, 356), В. Филимонова (илл. 55, 159, 184, 185, 257).



50. И. Мельчаков. Милан. Двор Кастелло Сфорцеско. Сангина. 1963.
 51. В. Макаревич. У реки. Б/акв.. 1960-е.
 52. А. Ефимов. Прага. Тынская школа. Перо. 1968.



53. К. Мошкин. Над Учей. Б/акв. 2006.
 54. В. Сидоров. Ульяновск. Ул. Гончарова. Б/акв. 2013.
 55. В. Филимонов. Колокольня Изборского монастыря. Б/тушь. 1960.

В то же время среди художников есть мастера, тонко и глубоко чувствующие архитектуру и отобразившие её в своих работах (мы говорим прежде всего о графике). Если Суриков видел мир (и архитектуру) прежде всего в красках, то, например, Павел Корин, будучи великолепным живописцем, был и серьёзнейшим рисовальщиком. Его зарисовки архитектуры полны глубокого интереса к её стилевым особенностям: будь то старая Москва (илл. 56) или постройки средневековой Италии (илл. 57). Неоднократно зарисовывал он и общий ансамбль собора Святого Петра с колоннадой Бернини, и сам собор, выполнив на редкость тонко проработанную гуашь (илл. 32).



56. П. Корин. Старая Москва. Б/ акв. 15,5 × 45. 1931.

57. П. Корин. Равенна. Могила Данте. Б/кар. 20,5 × 13. 1932.

Но вернёмся к разговору о материалах монохромного изображения.

И начнём, разумеется, с бумаги и карандаша.

Бумага

В архитектурной графике приходится иметь дело с черчением, рисованием, с отмывкой тушью и акварелью, покраской гуашью и темперой, использованием таких мягких материалов, как уголь, сангина и др. В зависимости от назначения рисунка или чертежа, от способа изображения и материала выбирается бумага, её цвет, фактурность и прочность. Например, для линейной графики (особенно для работы пером) наиболее подходящей бумагой будет гладкая, типа «Бристоль», или бумага с небольшой фактурой – полуватман.

Для акварели, темперы и гуаши, цветной и чёрной туши лучшей бумагой следует считать хорошо проклеенную плотную бумагу несколько зернистой фактуры. До 60-70-х годов XX века наилучшей отечественной бумагой был вырабатываемый из тряпья ватман с водяным знаком «Гознак». Лист этой плотной зернистой бумаги имел неровные края (следствие особой технологии). Нынешний «Гознак» не имеет с тем, настоящим, «Гознаком» ничего общего. Он плохо проклеен и гладок; из-за малой проклеенности акварель слишком быстро впитывается и жухнет, а гладкая фактура не даёт краскам задержаться. Говорим о бумаге для акварели здесь просто для того, чтобы более к этому вопросу не возвращаться. Бумага в папках «для акварели» – сущий «кот в мешке»: разные фабрики делают разную бумагу, но очень часто отечественная якобы акварельная бумага для этой цели абсолютно непригодна. Из-за непроклеенности жадно впитывает воду, и вместо традиционной заливки мы получаем какую-то непредсказуемую мозаику моментально высохших красочных пятен. Поэтому для акварели приходится рекомендовать импортную бумагу (в папках или листах) типа «Горшон». Для рисунка проклеенность бумаги не имеет решающего значения, а вот плотность и фактура очень важны.

Фактура бумаги имеет двоякое значение: она способствует выявлению предметности изображаемых элементов архитектуры (штукатурка, бетон) и является фактором масштабного порядка; для удалённых или мелких деталей фактурная бумага неприемлема, для крупных, наоборот, является желательной. Глянцевая бумага также способна передать предметную выразительность элементов архитектуры, но противоположного характера (полированное дерево, стекло, металл). Она позволяет выявить мельчайшую, филигранную моделировку (техника пера). Следовательно, несоответствие фактуры бумаги виду и типу изображения вносит масштабный и смысловой диссонансы в самую графику – изображение не будет передавать специфику предмета.

Для перовых рисунков гелиевой ручкой вполне пригодна даже писчая бумага. А жирный карандаш, уголь и сангина потребуют бумагу поплотнее. Но вот интересный пример: прекрасный график, народный художник России А.И. Зыков для иллюстраций к автобиографической трилогии Горького после долгих проб избрал... промокательную бумагу (в середине шестидесятых годов она ещё выпускалась, и прямо с фабрики он получил нужное количество). Эта бумага давала мягкий бархатный штрих, особенно красивый при касании широкой стороной графита, о чём свидетельствует приведённый здесь рисунок «На Волге» – с интересно организованной, прямо-таки «архитектурной» композицией листа (илл. 58).



58. А. Зыков. На Волге. Б/граф. кар. 40× 70. 1968.

Известно, что ученик Репина, замечательный художник Ф. Малявин любил рисовать плотницким карандашом с продолговатым сечением стержня – отсюда эффектный контраст тонких и широких штрихов в его рисунках. Поэтому и к выбору карандашей нужно подходить со всей серьёзностью.

Карандаш

С тех пор, как в XVII веке научились вставлять графитный стержень в деревянную оправу, карандаш стал ближайшим другом и помощником художников и архитекторов. Много ли места займут альбомчик и пенал с карандашом, а какой насыщенной может стать любая прогулка с этими попутчиками (не говоря уже о дальнем путешествии)!

По технике это наиболее простой материал в рисунке. Он хорошо ложится почти на любую бумагу (кроме мелованной), не осыпается, легко убирается ластиком при исправлении рисунка, имеет широкий диапазон мягкости, что делает его практически универсальным.

Выбор типа карандаша в большой степени зависит от шероховатости и плотности бумаги. Твёрдыми карандашами хорошо работать на гладкой и плотной бумаге, а мягкими – на зернистой и менее плотной. Второй фактор выбора карандаша – предполагаемый характер будущего рисунка: для линейно-конструктивного, строгого рисунка лучше подходят карандаши твёрдой группы, а для тонально-живописного рисунка – более мягкие, например М или

2М. Наконец, третий фактор, влияющий на выбор карандаша – это характер изображаемого предмета: так, большинство архитектурных форм лучше рисовать твёрдыми карандашами 2Т, Т, ТМ, чтобы не зачернить, не загрязнить рисунок. Наиболее распространённый карандаш имеет твёрдость ТМ, он является как бы промежуточным представителем обеих групп, твёрдой и мягкой, поэтому им можно рисовать и гипсы, и фигуру натурщика, и архитектурный пейзаж.

В зависимости от поставленной задачи можно выбрать либо мягкий, либо жёсткий карандаш, так как они обладают разными художественно-техническими возможностями. Например, при черчении на ватманской бумаге твёрдый графит оставляет на бумаге светлую серебристую линию, которая связывает изображение с бумагой. Мягкий графит даёт широкую, тёмную линию, которая, в силу контраста, как бы отделяет изображение от бумаги. Следовательно, различная твёрдость карандаша имеет не только техническое значение, но может быть использована как художественно-графическое средство для выделения первых планов, рельефа, фактуры – тёмными линиями, а дальних планов – слабыми линиями или тушёвкой.

Наиболее плотный (глубокий чёрный) тон дают карандаши типа «негро» и «ретушь», а также целая серия импортных угольных карандашей, которые бывают различной твёрдости и обладают большой силой тона. Преимущество «негро» перед свинцовым карандашом заключается в том, что линия и штрих не дают блеска, но он имеет существенный недостаток – трудно счищается ластиком.

За эффект сочных чёрных линий приходится расплачиваться непременно фиксированием рисунка (например, лаком для волос – сильной фиксации). В репродукциях рисунков мастеров XIX – начала XX века часто читаем в подписях: «Итальянский карандаш». В оригиналах тех же рисунков видим чёрные линии, но какова была твёрдость этих карандашей, неизбежным ли было фиксирование – выяснить пока не удалось.

Будучи в 1994 году в Италии, автор удивлял продавцов канцтоваров странной просьбой показать ему «итальянский карандаш». Там это выражение не имело смысла – так же, как здесь у нас «русский хлеб». Но загадка «итальянского карандаша» продолжает волновать автора до сих пор.

Технические приёмы работы карандашом многообразны и зависят от поставленной задачи. Например, чтобы нанести тонкую линию, любой карандаш следует держать почти вертикально.

Для нанесения толстых линий или передачи тональных переходов и фактуры карандаш нужно вести наклонно под небольшим углом к поверхности бумаги. Толстый графит ускоряет процесс тушёвки и даёт большую равномерность тона.

Карандашами можно пользоваться для штриховки без растушёвки или с растушёвкой линии тряпкой, ватой или специальной растушёвкой.

Штриховка без растушёвки обладает прозрачностью, «свежестью», особенно если рисунок разрабатывается на фактурной бумаге и через слой карандаша проступает фактура бумаги. Растушёвкой карандаш втирается в бумагу, и слой становится непрозрачным и несколько меняет тональность.

Растушёвкой целесообразно пользоваться при лёгкой моделировке формы.

При неудачной растушёвке загрязненную работу можно в какой-то степени исправить, если на неё нанести ясно выраженную штриховку в определённом направлении. Ещё один вариант освежения затёртого и перечернённого рисунка еще из начала 60-х годов (учёбы автора в МАРХИ): нужно положить рисунок на горизонтальную плоскость, обильно насыпать на него хлебных (белых) крошек и круговыми движениями ладони легко протирать изображение до нужного ослабления тона. Рисунок готов к дальнейшей работе. Важно, чтобы крошки не были слишком свежими и липкими, если они свежие и липкие, то им надо дать подсохнуть 10-15 минут.

При работе штрихом, чтобы рисунок не выглядел затёртым, неудачные места стараются поменьше трогать ластиком, а перекрывают их последующей штриховкой. Особо важно отметить, что техника штриховки до самого завершения рисунка требует, чтобы штрихи не сливались в однородную массу, а ложились именно как штрихи, отдельно друг от друга, оставляя микропросветы бумаги.

Штрих и линия – вообще основные «материалы» рисовальщика. Именно из них (не считая редко применяемую растушёвку) «строит» он изображение на листе бумаги. И именно в разных соотношениях линии и тона (как результата штриховки) – чаще всего ключ к разгадке творческого почерка рисовальщика. Возьмем Серова и Врубеля, не только современников, но и связанных многолетней дружбой учеников одного и того же педагога – П.П. Чистякова, воспитавшего блестящую плеяду русских художников. Так вот, основной приём Серова-рисовальщика – линия (илл. 59), а у Врубеля – тон, набранный мозаичной градацией штрихов (илл. 60). Серов очерчивает контур предметов, а Врубель – контур тональных пятен, которые, заполняясь тоном, создают волшебную иллюзию подлинности. Но чаще всего в рисунках мы

видим гармоничное единство линии и тона, с некоторым преобладанием одного из них. Вот и обратимся к работам мастеров.



59. В. Серов. Набросок. Б/кар. Начало 1900-х.

60. М. Врубель. Портрет В.С. Мамонтова. Б/граф. кар. 15×8. 1890-е.

61. М. Лебедев. Аричча близ Рима. Б/граф. кар.

Блестящее мастерство русской рисовальной школы демонстрирует рисунок М. Лебедева «Аричча близ Рима» (илл. 61). Трудно даже предположить скромность его размеров (17,5х12,7 см) – настолько величава и многопланова его композиция, богато и живописно тональное решение, разнообразна сама рисовальная техника: от наклонной обобщающей штриховки больших масс деревьев до тонкой прорисовки замыкающих перспективу зданий. Очень эффектна взятая точка зрения «против света» – она насыщает рисунок тональным многообразием: от светлого ореола по краям деревьев до мощной тени в глубине оврага. Другой рисунок Лебедева «Рим утром» (илл. 62) построен на эффектном сопоставлении двух планов: ближнего жилого дома, построенного на самом краю крутого берега, и конгломерата разновысоких домов, облепивших холм второго плана (вспомним фразу «Рим стоит на семи холмах»). Живописный силуэт крыш дальнего плана с его доминантой – башенкой дополняется ступенчатыми уступами силуэта первого плана, острым акцентом которого смотрится консольный фонарь. При общей тональной целостности изображение дальнего плана обогащено несколькими белыми «вспышками» стен, освещённых солнцем. Штриховка дальнего плана почти неуловима, но стена ближнего дома проштрихована весьма решительно.

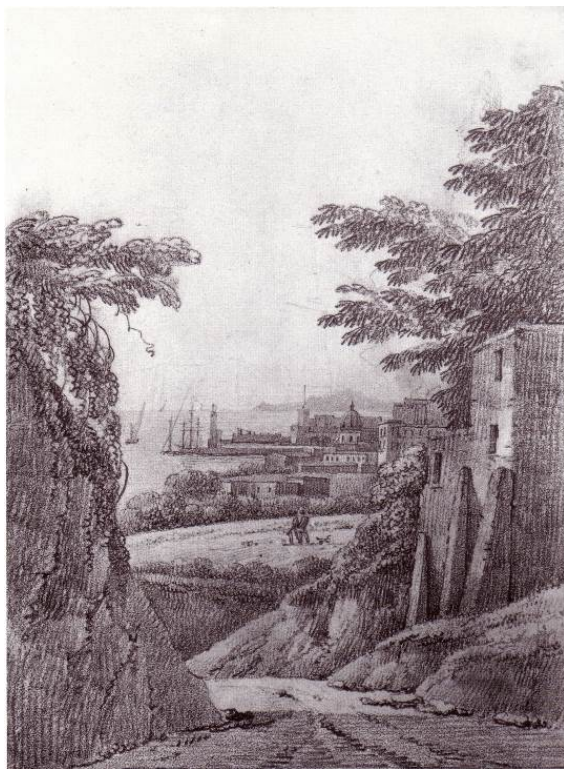


62. М. Лебедев. Рим утром. Тонир. б/кар. 22,3×28,7. 1835.

Рисунок Сильвестра Щедрина «Уголок Неаполя» (илл. 63) также двухплановый: меж скалами и постройкой первого плана виднеется прибрежная часть города и даже отдалённый силуэт Везувия. Мастерски Щедрин пользуется тональными возможностями карандашного рисунка в другой неаполитанской зарисовке: «Красный мост» (илл. 64). Достаточно плотно заштрихованный массив двухпролётного фрагмента древнего акведука тем не менее не предстаёт скучным серым пятном – его оживляет множество тональных градаций: от узких полос бьющего слева света до глубокой черноты в глубине арки и в выветренных швах кладки. Неровная, «ершистая» горизонтальная штриховка как нельзя лучше подходит к изображению старой, местами уже выщербленной кладки. И как разнообразна штриховка в изображении игольчатой пинии и более низких деревьев и кустов с пышной узорчатой листвой!

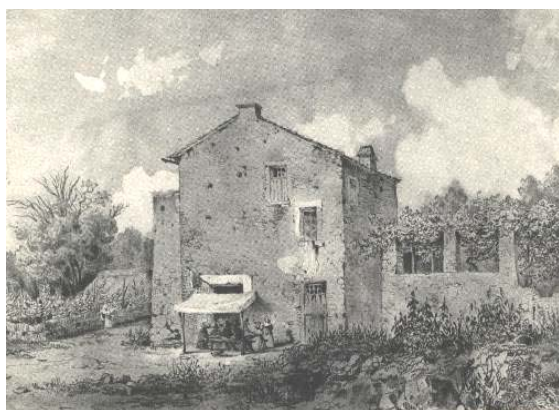
Небольшой рисунок С. Воробьёва «Остерия в Альбано» (илл. 65) также демонстрирует богатство тонального решения, усиленного применением белил (облака, навес над входом и перемычка над окном).

Ещё активнее применены белила в карандашном наброске Луиджи Премацци «Казанский собор со стороны Екатерининского канала» (илл. 66). Рисунок на тонированной бумаге очень живописен тонално.



63. С. Щедрин. Уголок Неаполя. Б/раф. кар. 22×16. 1819.

64. С. Щедрин. В Неаполе. Красный мост. Б/граф. кар. 22×16. 1819.

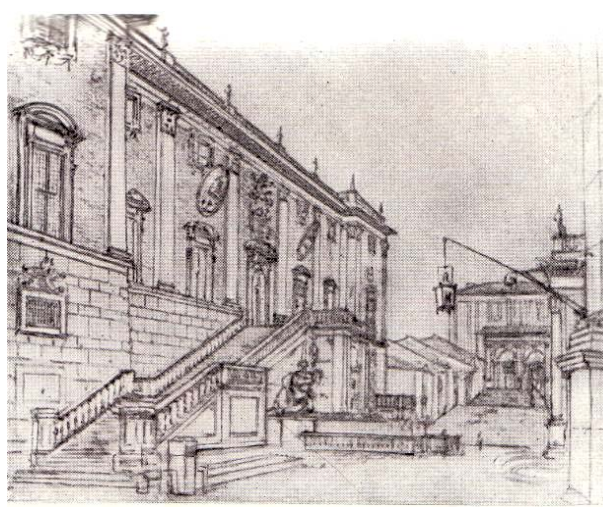


65. С. Воробьёв. Остерия в Альбано. Б/кар., белила. 21,2 × 29,5. 1844.

66. Л. Премацци. Казанский собор со стороны Екатерининского канала. Тонир. б/кар., белила.

Не все знают, что знаменитый поэт и старший друг Пушкина В.А. Жуковский был и прекрасным рисовальщиком. Доказательством тому –

карандашный рисунок «Церковь Святого Георгия» (илл. 67). Как практически во всех своих рисунках, Жуковский не пользуется тушёвкой и рисует исключительно линией – очень точной и живописной. Во-первых, рисунок отлично скомпонован: живая диагональ большого старого дерева разделяет плотно зарисованную правую часть (храм позади и жилой дом с живописной каменной кладкой торца) от более легко решённой левой (два дерева и отлогий гористый простор за ними). Не упущены даже малейшие детали вроде ступенек к храму или черепицы на крыше. Такая детализировка внушает подозрение, что Жуковский, подобно А. Иванову, пользовался так называемой камерой-лючидой, проектирующей видимый пейзаж на бумагу; но ни в одной из публикаций о его рисунках об этом не сказано.



67. В. Жуковский. Церковь Святого Георгия. Б/кар. Сентябрь 1837-го.

68. А. Брюллов. Площадь Капитолия в Риме.

Высокие образцы классического академического рисунка мы видим в работах архитектора Александра Брюллова, который в качестве акварелиста и портретиста успешно соперничал со знаменитым братом Карлом (ведь именно Александр выполнил широко известный портрет жены Пушкина). В рисунке «Площадь Капитолия в Риме» (илл. 68) мы видим взятый в сильном ракурсе фасад Дворца сенаторов с его знаменитой двухмаршевой лестницей. Рисунок исключительно линейный, традиционная штриховка отсутствует, а короткие отрывистые штришки на стенах изображают фактуру каменной кладки. Справа видим легко намеченный рисунок угловой пилястры Капитолийского музея.

Второй рисунок А. Брюллова «Площадь перед собором Св. Петра в Риме» (илл. 69) пройден акварелью в теневых местах. Блестяще решена компоновка листа, включающего кроме здания собора и знаменитой колоннады Бернини ещё и египетский обелиск, привезённый в Рим при Калигуле в 37 г. н. э. и

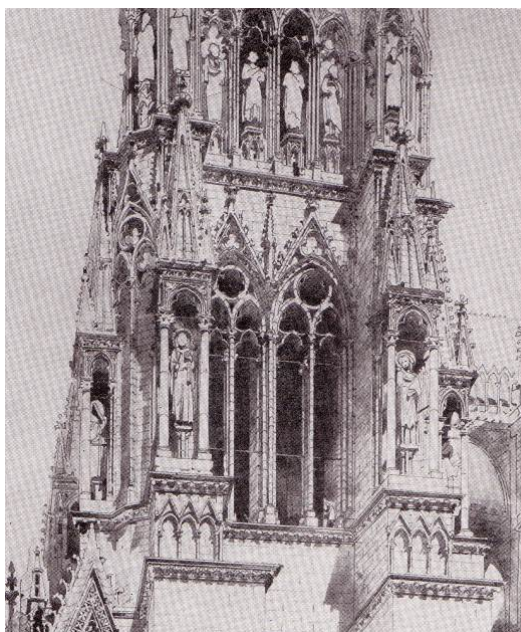
установленный здесь через полтора тысячелетия - в 1586 году. А. Брюллов зарисовал и могучий массив римского Пантеона (илл. 70) с древнеегипетским обелиском перед колонным портиком этого круглого в плане храма.



69. А. Брюллов. Площадь перед собором Св. Петра в Риме. Б/кар.

70. А. Брюллов. Пантеон в Риме. Б/кар.

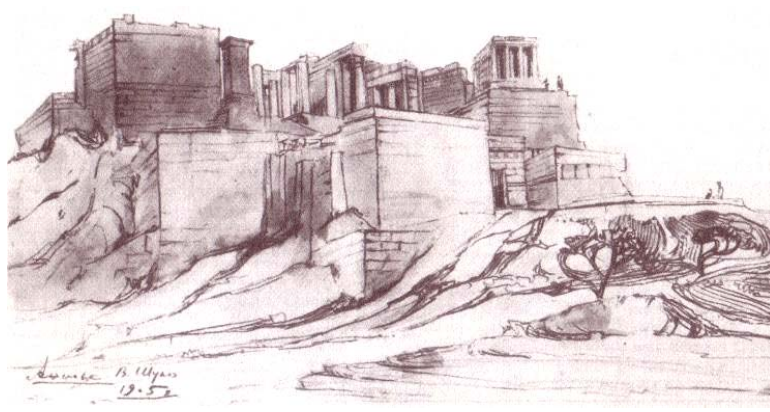
Спустя полвека после Брюллова архитектурные шедевры Европы запечатлел гораздо менее известный, но удивительно одарённый и трудолюбивый рисовальщик Ф. Чагин. Его зарисовки средневековых готических соборов потрясают феноменальной точностью детализировки их изощренного каменного декора (илл. 71). Они дополнены лёгкой отмывкой, но их костяк и основа – безусловно карандашный рисунок.



71. Ф. Чагин. Башня Реймского собора (фрагмент). Б/кар.

72. И. Репин. Невский проспект (фрагмент). Б/ит. кар. 1887.

Полный контраст этой скрупулёзности – живописный рисунок Репина «Невский проспект» (илл.72). Его нельзя назвать архитектурным, это скорее портрет «жизни» Невского проспекта в конце XIX века, но, тем не менее, зоркий глаз художника чётко фиксирует drobный рисунок крыш, угловую башню с часами и отточенный силуэт фонаря. Рисунок выполнен итальянским карандашом с растушёвкой, которая помогла обобщить drobный рисунок окон.



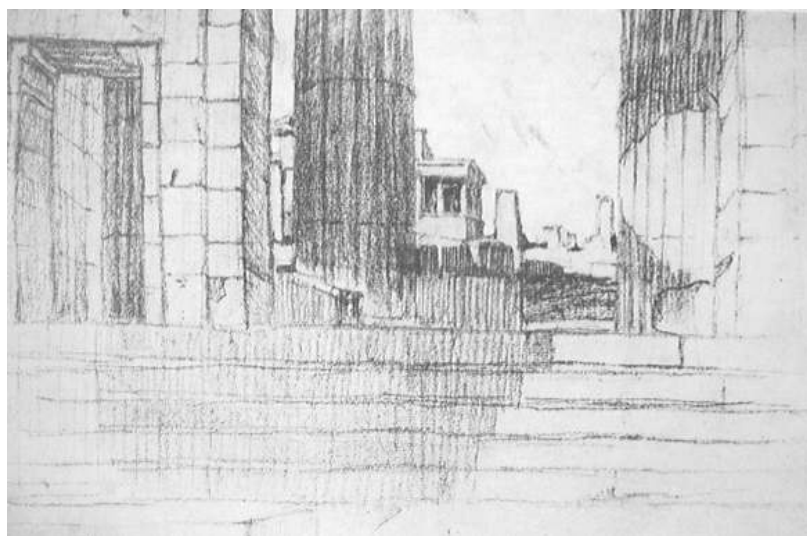
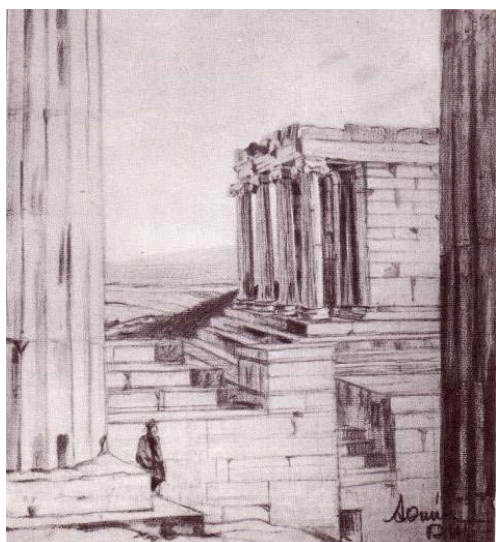
73. М. Врубель. Дворик зимой. Б/граф. кар. 25,7 × 31,8. 1903-1904.

74. В. Щуко. Афины. Акрополь. Б/кар. 1905.

Великий художник Михаил Врубель, как никто другой в русском искусстве, осуществлял в своём творчестве синтез искусств. Он не только тесно сотрудничал с архитектором Шехтелем, но и оставил ряд архитектурных эскизов, а также реальную постройку – флигель к особняку Саввы Мамонтова в Москве. Великолепный рисовальщик, он создал истинные шедевры карандашного рисунка, среди которых «Дворик зимой» (илл. 73). Рисунок прежде всего фантастически точен. У зрелого, пусть даже больного (рисунок сделан из окна больницы) Врубеля нет робких, нашаривающих поисковых линий. Не найти и следов ластика. Резкие, отрывистые черты он сразу ставит на нужное место. Помимо редкого таланта это и результат фанатичного труда над рисунком ещё в Академии художеств под руководством П.П. Чистякова. За ещё не дорисованным деревом видны чёткие фрагменты зданий. Точно очерчена белизна снегового покрова, пометившего даже невидимые ступени лестницы. Безупречна взятая в сильном ракурсе часть фасада с фронтоном. Рисунок не окончен, но поистине чарующ и является безусловным шедевром.

Много замечательных рисунков и акварелей с памятников архитектуры выполнил известный архитектор В.А. Щуко (1878-1939). Его рисунки не только профессионально достоверны, но и высокохудожественны. Вот зарисовка афинского Акрополя со стороны Пропилей (илл. 74). Рисунок, сделанный издали, снизу, подчеркивает величественность этого, по сути, крепостного

сооружения, вознесённого на высокой скале. Рисунок чётко и безошибочно вычленяет крупные массы, не упустив и изящные колонны храма Ники Бескрылой (Аптерос), главного акцента композиции. Красиво прослежен ниспадающий рисунок рельефа и пара раскидистых деревьев справа у подножия холма. Умело применена мягкая растушёвка скалы и зданий Акрополя, благодаря чему создаётся чёткий силуэт на фоне неба.



75. В. Жуко. Афинский Акрополь. Храмик Ники Аптерос. Б/кар. 1905.

76. В. Жуко. Вид через Пропилеи на Эрехтейон. Б/кар. 1905.

Поднявшись повыше, к Пропилеям, Жуко зарисовывает сам храмик Ники, как всегда умело кадрируя композицию (илл. 75): слева вертикальный фрагмент каннелированной колонны, справа – четырёхколонный портик храма в сильном ракурсе и фрагмент целлы, почти параллельный плоскости рисунка. Свет падает сзади справа, чёткая светотень безукоризненно лепит объёмы. Большой рисовальный опыт позволяет, не терзая бумагу ластиком, нанести все членения облицовки, ступени, ионические капители и т.п. Важная деталь – фигура человека, присевшего на цоколь колонны: она позволяет точно осознать масштаб построек. Художник-архитектор идёт дальше. Вот из-под затенённых колонн Пропилей он увидел ярко освещённый портик Эрехтейона. Это знаменитый портик кариатид; разве можно упустить эту тонально и композиционно интересную находку? Точка зрения несколько снизу (илл. 76), ступени Пропилей служат как бы пьедесталом зрительному центру рисунка – белоснежному, с резкими провалами теней портику позади сплошь затенённой колонны. Сильная тень и на площадке за Пропилеями. Этот сгусток энергично заштрихованных теней и становится зрительным центром, остальные элементы (дверной проём слева и частично затенённая колонна справа) на эту роль не претендуют.



77. В. Щуко. Парфенон. Б/кар. 1905.

Ну и разумеется, героем наиболее проработанного (до фотографической иллюзорности) рисунка явился сам знаменитый Парфенон (илл. 77). Рисунок производит впечатление картины; даже фрагмент колонны Пропилей справа кажется материально осязаемым. За горизонтальным нагромождением плит, под взволнованным облачным небом каким-то тяжелым, осязаемым видением стоит легендарный храм. Никакой рисуночной жёсткости; мы не видим никаких линий; более того, фронтоны вообще сливаются с небом, усиливая впечатление некоей призрачности; и при этом – мощные чёрные тени внутри и живая тональность камня снаружи. Замечательно, что Щуко не стал тонально прорабатывать (оставив, по сути, в линиях) все неровности и камни Акрополя на подходе к Парфенону: это усиливает его особость и значительность.

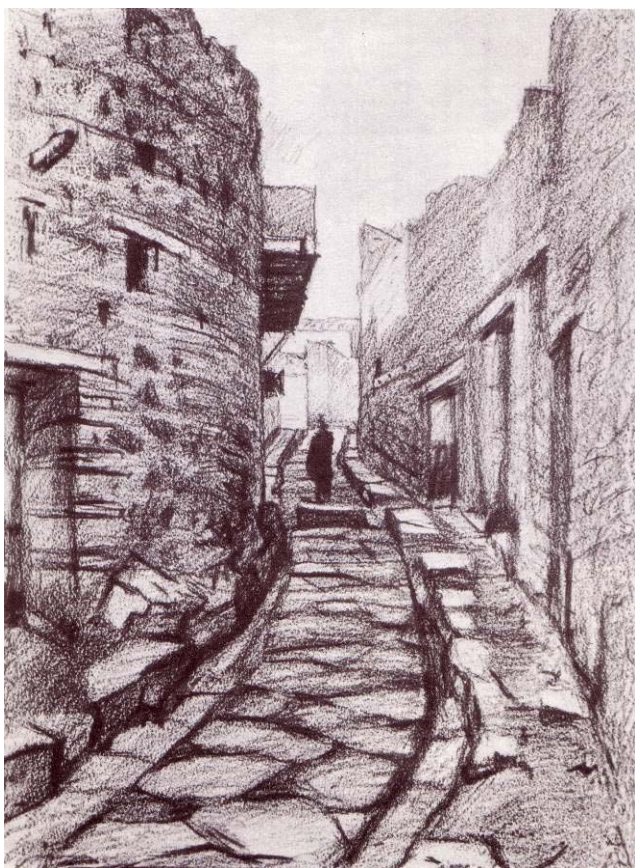
Выставка архитектурных зарисовок и обмеров В. Щуко по результатам творческой поездки в Италию и Грецию в 1905 году была настоящим триумфом. Он становится признанным мастером архитектурного рисунка.

Ле Корбюзье тоже делал свои зарисовки на Акрополе, шестью годами позже. Он не собирался их выставлять, он их использовал в чисто профессиональных целях: как писатель – записную книжку. Торопливыми, но сильными штрихами он зарисовывает в путевой альбом колонны Пропилей и видимый под углом силуэт Парфенона. Набросок зрительно фиксирует тут же записанную мысль: «Парфенон воспринимается потому, что сбит с оси». Под другой зарисовкой (жирно выделены Пропилеи и край скалы Акрополя, тонкими линиями показана холмистая полоска дальнего берега) записано: «Со стороны Пропилей просматриваются море и Пелопоннес». Художник

запоминал бы оттенки цвета – архитектор запомнил градостроительную ситуацию.

Можно сказать, что Щуко смотрел одновременно глазами и того, и другого. Временами побеждал художник, и тогда и цвет, и тон звучали в его работах особенно звучно.

Активное тональное решение мы видим в его рисунке «Улочка в Помпее» (илл. 78), сделанном через 29 лет после предыдущих. Рисунок выполнен цветным карандашом, но и в чёрно-белом воспроизведении он очень выразителен, прежде всего композиционно: упругая кривая улицы и вторящих ей стен, рваный зигзаг силуэта стен на фоне неба – всё это придает рисунку динамику и выразительность. Крупные сильные пятна кладки левой стены и мощения дороги контрастируют с более мягко решённой правой стороной улицы. Её оживляют остроугольные тени входов. Балконообразный навес и фигурка туриста (точно в центре композиции) задерживают взгляд и оттеняют белизну квадрата освещённого дальнего плана.



78. В. Щуко. Улочка в Помпее. Б/цв. кар. 1934.

79. В. Щуко. Вид на Колизей через арку Константина. Б/ит.кар.

Щуко воистину мастер тонального решения. Вот и в рисунке «Вид на Колизей через арку Константина» (илл.79) очень активно использована резкая

светотень. Мощным балдахином нависает тень под сводом триумфальной арки, солнце активно выявляет фигуры барельефа на внутренней стороне опоры. Тени не ослаблены даже в отдаленных руинах Колизея на втором плане; пожалуй, что это всё-таки недостаток: будь они послабее – появился бы воздух в просвете арки, а сама она стала бы по контрасту ещё мощнее и величавее. (Забавно, что автору в 1994 году довелось сделать акварель в обратном направлении: тёмный арочный проем Колизея слева (у Щуко) на моей акварели предстает светлым проёмом, за которым купается в теплом воздухе беломраморная арка Константина (илл. 402).



80. В. Щуко. Новгород. Б/кар., акв.

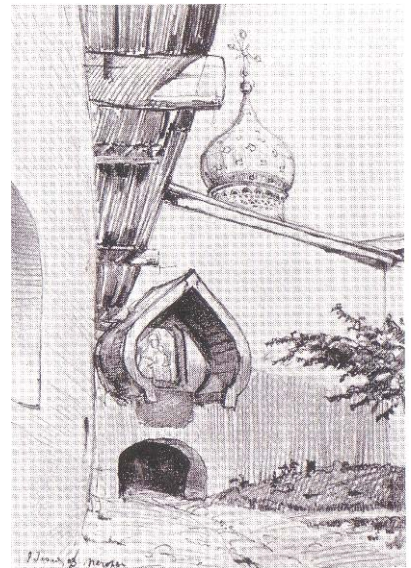
81. Н. Лансере. Ярославль. Б/кар. 1930.

А вот рисунок того же Щуко «Новгород» (илл. 80), слабо тронутый акварелью, является, по сути, линейно-карандашным. Всё решено в линиях, причём линии дальнего плана столь же ясны и чётки, как на переднем плане. Это подход, почти неведомый художникам с их заботой об иллюзорности, но архитектору, привыкшему к чёткой линейности разверток и фасадов, он вполне естественен.

Здесь уместно обратиться к творчеству ещё одного талантливого архитектора – Николая Лансере (1879-1942), брата известного художника Евгения Лансере. Помимо многочисленных проектных работ Н. Лансере создал целую сюиту архитектурных пейзажей в рисунке и акварели. Великолепное мастерство рисовальщика запечатлено в каждом его рисунке: будь то бегло очерченная панорама части Ярославля (илл. 81) или детально проштудированный фрагмент Покровского собора в Москве (илл. 82) – он же храм Василия Блаженного. Первый рисунок скуп по средствам, но очень выразителен. Безошибочная рука опытного мастера рисует безо всяких бледных прикидок, а сразу и во всю силу нажима карандаша (лишь косая

штриховка белой затенённой стены сделана полегче). Слева руины недавно разрушенного соседнего собора. 1930 год. Скоро настанет черед золочёных крестов, а возможно, и самого собора справа. Вот архитектор и спешил его зарисовать.

Второй рисунок более нетороплив и дотошен. И тем не менее – никакой сухости: все линии удивительно живые и даже живописные, а отдельные тональные нажимы в тенях колокольни, по краю её силуэта, в кованых консолях навеса только усиливают эту живописность.



82. Н. Лансере. Покровский собор в Москве. Шатровая колокольня. Б/кар. 1906.

83. Н. Лансере. Петровский монастырь. Б/кар. 1906.

84. Н. Лансере. Псково-Печорский монастырь. Уголок двора. Б/кар. 1903.

Зарисовка Петровского монастыря (илл. 83) отточенно строга, но также лишена сухости благодаря умелому распределению нажима разной силы. Самые легкие линии – в летучем силуэте облаков за куполом. Фрагментарная зарисовка уголка Псково-Печорского монастыря (илл. 84) демонстрирует постоянно присущее Н. Лансере композиционное мастерство и виртуозное владение карандашом. И все работы держатся на прочном каркасе точного линейного рисунка.

Как видим, и Щуко, и Лансере, решая изобразительные задачи в рисунке, используют главным образом линейное построение, выявляя им структуру зданий, характер градостроительных комплексов или отдельных элементов, их масштабность, даже детализацию на дальних пространственных планах, а также показывая силуэтное построение, уточняя линией композиционный строй архитектурного декора.

Отсюда один шаг к чисто линейному изображению, которое, несмотря на условность, можно рассмотреть как способ, позволяющий решать многообразные изобразительные задачи, начиная с выделения предмета из той среды, где он существует, и кончая раскрытием всей объёмно-пространственной структуры, цветных и фактурных её качеств.

С точки зрения архитектора А.И. Каплуна, «Главная особенность «рисунка архитектора» заключается в том, что в рисунке с натуры архитектор эстетически познаёт мир в его целом, как мир тектонических закономерностей. Он ищет, находит и графически преображает эти объективные закономерности в своём рисунке в тектонический образ видимого мира. Этот образ живёт в любом (мастерском) рисунке архитектора, что бы ни изображал этот рисунок».

Специфика такого рисунка обусловлена во многом и теми задачами, которые ставит мастер. Архитектору свойственно объёмно-пространственное мышление и видение в условных ортогональных проекциях фасадов, разрезов, объёмов и конструкций, материалов, пространственных их взаимосвязей. Особую роль в рисунке он отводит структуре, пропорциям, масштабной соразмерности. Эти задачи архитектор в рисунке с натуры решает главным образом не живописными, а условно графическими средствами.

Художникам же по большей части свойственен именно живописно-тональный подход к рисованию, хотя у отдельных мастеров, наиболее чутких к стилевым особенностям эпох (и поэтому склонных к изображению архитектуры), мы находим очень родственные черты в их графическом творчестве. Таковы М.В. Добужинский, П.Д. Корин, В.С. Алфеевский.

Мстислав Добужинский (1875-1957), известный график и театральный художник, в самом начале XX века создал такую впечатляющую серию петербургских пейзажей, что был провозглашён «поэтом Петербурга» (этот ярлык вызвал у него даже недолгий период охлаждения к архитектурно-петербургской тематике). В творчестве художника глубоко прочувствована и поэтика провинциальной архитектуры. В качестве образцов рисовального искусства Добужинского рассмотрим зарисовки петербургского двора (илл. 85) и улицы в Ловизе (Финляндия), (илл. 86). Первый рисунок типичен для художника полным отсутствием парадности и «припомаженности» северной столицы. Ему интересен обычный, нелепой формы двор со вдавшейся в него полукруглой стеной, породившей чуланообразный тесный угол. Карандаш художника почти что ласкает все убогие приметы городских задворков: сегменты водосточных труб, полосы электропроводки с колокольчиками

изоляторов и даже помойку под жестяной крышей с потёками возле дверей. Тушёвка, как и весь рисунок, предельно аккуратна.



85. М. Добужинский. Двор Дома искусств в Петербурге. Б/кар. 51×38,5. 1920.

86. М. Добужинский. Финляндия. Улица в Ловизе. Б/кар. 22,6×28,3. 1915.

Второй рисунок более лаконичен. Сюжет весьма прост: жилые дома справа, торговые лавки слева и вертикали столбов вдоль забирающей вправо улицы. В рисунке нет традиционной штриховки, она заменена боковыми касаниями графита по фактурной бумаге. Благодаря тому, что небо – это нетронутая белая бумага, даже эти лёгкие пятна тона уверенно помечают земную твердь. На фоне пустого неба три столба (четвёртый сильно удалён) играют заметную роль и потому точно прорисованы, вплоть до лёгкой кривизны правого и наклона среднего. Силуэт кренделя булочной – хороший акцент, замыкающий правую сторону улицы.

Советский художник Павел Корин, автор знаменитой картины «Александр Невский» и так и не начатого грандиозного полотна «Русь уходящая», был создателем мозаичных сюжетно-исторических плафонов на станции «Комсомольская» московского метро. Его зарисовки строений Московского Кремля смело соперничают с рисунками мастеров архитектуры. То же чувство объёмов и их пропорций, тот же любовный анализ стилизованных черт, то же внимание к архитектурным деталям. Взять карандашный рисунок «Кремль» (илл. 87); как много уместилось на пространстве небольшого альбомного листа длиной всего-то в 27 см – от Успенского собора слева до колокольни Ивана Великого и угла Архангельского собора справа.

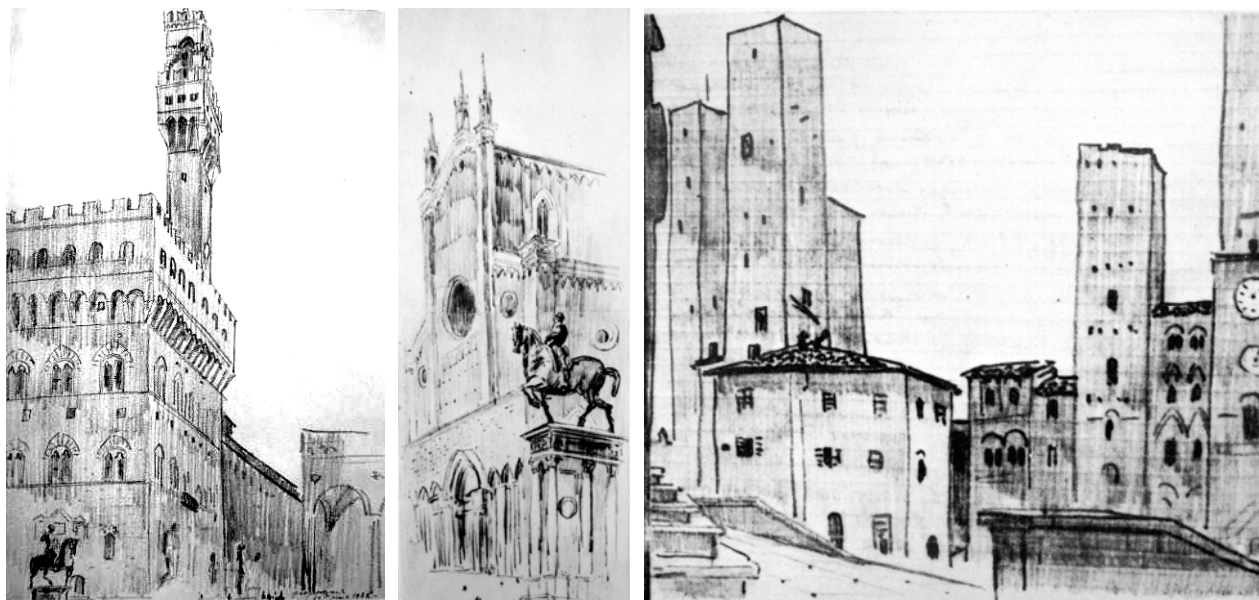


87. П. Корин. Кремль. Б/кар. 17,5× 27. 1932.

88. П. Корин. Главы кремлёвских соборов. Правая половина разворота. Б/кар. 17,5× 27. 1932.

Чётко выделены основные объёмы и членения форм, очень лёгкая тушёвка выделяет силуэты зданий на белом фоне бумаги, соответствующем небу. Безупречно взяты пропорции целого и деталей. Все каменные «жилыцы» Ивановской площади Кремля предстают как живые. Есть у Корина и другие зарисовки Кремля, в частности альбомный разворот «Главы кремлёвских соборов» (илл. 88).

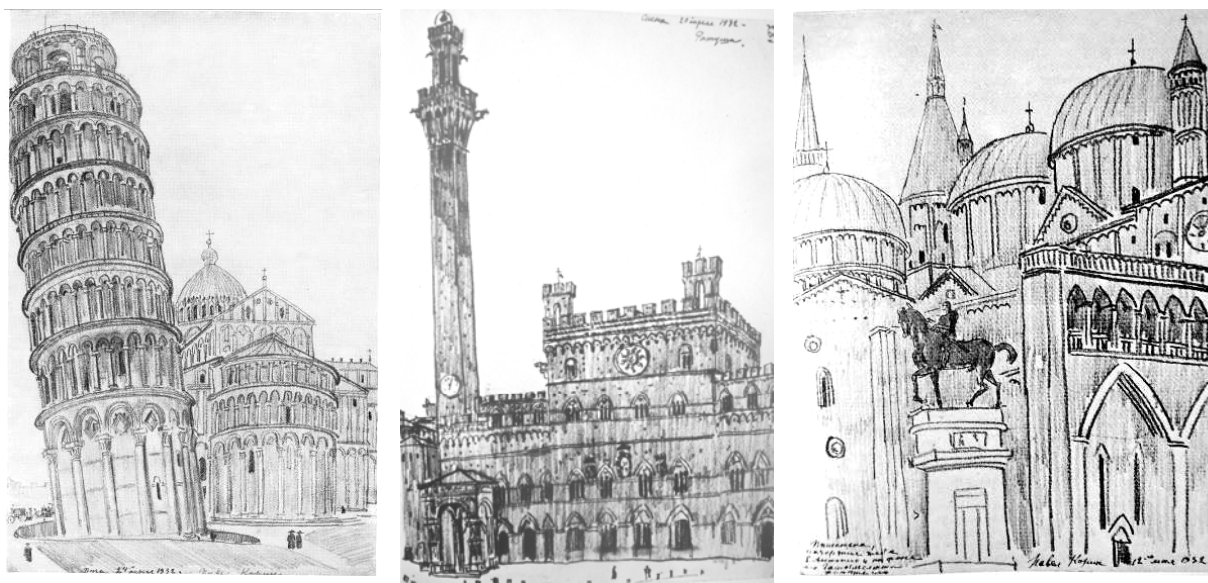
Немало карандашных рисунков выполнено им в Италии в начале 30-х годов XX века. Ограниченность времени пребывания, а также одновременная работа над акварельными и гуашевыми пейзажами, а ещё и копиями фресок, принуждали к коротким по времени зарисовкам, в которых тем не менее великолепно проявились талант Корина-рисовальщика и его влюбленность в архитектуру. Вот небольшой альбомный рисунок «Флоренция. Площадь Синьории» (илл. 89). Гордо вознесшаяся кампанилла палаццо Веккио буквально рвётся за пределы листа, тем самым подчёркивая свою величавость. Лист бумаги использован по-максимуму: внизу слева уместился и конный памятник Козимо Медичи; правее намечен силуэт огромной фигуры Нептуна, украшающей фонтан, а еще правее, на фоне теневой стороны улицы Уффици, теневая вертикаль микельанжеловского Давида. Справа намечена аркада лоджии деи Ланци. Рисунок очень экономен по технике – ни одной лишней линии – это произведение большого мастера. Взять хотя бы арочные окна палаццо: на фронтальной поверхности они намечены весьма подробно, а посмотрите, как они «тают» по мере удаления стены уходящей – там детализация нарушила бы гармонию целого, а это часто случается у малоопытных рисовальщиков, отрабатывающих детали удалённой части и тем самым убивающих перспективу.



89. П. Корин. Флоренция. Площадь Синьории. Б/кар. 20,5 × 13. 1932.

90. П. Корин. Венеция. Памятник кондотьеру Коллеони. 1932.

91. П. Корин. Пиза. Б/кар. 1932.



92. П. Корин. Пиза. Б/кар. 21,5 × 13,5. 1932.

93. П. Корин. Сиена. Ратуша. Б/кар. 20,5 × 13. 1932.

94. П. Корин. Падуя. Собор Сан-Антонио и памятник Гаттамелате. Б/кар. 1932.

Столь же убедителен и другой коринский рисунок «Сиена. Ратуша» (илл. 93). Снова лист заполнен максимально плотно, снова безукоризненность пропорций и уверенная рука мастера, ставящая каждую деталь сразу на своё место. Карандаш довольно мягкий, его нажимы в проемах окон черны, а лёгкая вертикальная тонировка лёгкими касаниями грифеля прекрасно отрывает силуэт здания от неба и сообщает каменным стенам материальность.

Также очень мягким карандашом Корин зарисовал на разворотах блокнота в двух различных ракурсах собор Св. Петра и колоннаду Бернини, причём в массах, без особой детализации, т.к. размер каждой странички всего 10х17,5 см. Точно взятый контур, а заполнение – лёгкими боковыми касаниями грифеля. И тем не менее безупречны и силуэт собора, и даже скульптуры над его фронтоном (илл. 33).

Пизанская башня и баптистерий (илл. 92), а также зарисовка могилы Данте в Равенне (илл. 57) – в той же технике и того же формата, что палаццо Веккио и сиенская ратуша. Развитый фон за памятником Гаттамелате (грозда собора Сан-Антонио) потребовал формата пошире (илл. 94).

Рисование архитектуры требует особой дисциплины рисунка, поэтому так мало художников, посвятивших свое творчество этой теме. Из отечественных художников конца XX века следует назвать В.С. Алфеевского и Е.О. Куманькова. Другие графики и живописцы обращались к этой тематике более эпизодически, и среди них стоит выделить рисунки известного графика П.М. Митурича (1887–1956). Вот перед нами Москва 20-х годов – «Мясницкая улица» (илл. 95); этого блестящего рисовальщика привлекла сама сложность задачи – изобразить с высокой точки крупный фрагмент застройки вплоть до горизонта.



95. П. Митурич. Мясницкая улица. Б/кар. 51 × 36,4. 1924.

96. П. Митурич. Трубная площадь. Москва. Автолитография. 31,8 × 41,5. 1926.

Рисунок очень живой по форме и документальный по содержанию. Даже в карандашном портрете Веры Хлебниковой (жены художника и сестры поэта)

добрую половину рисунка занимает также город внизу, за перилами балкона. Это рисунки высочайшей пробы, сделанные безошибочной рукой мастера. Обратим внимание на то, как внимательно и любовно прослежены все очертания домов и силуэт левой стороны улицы в первом рисунке, как досконально (включая каждую трубу) прорисована крыша дома с закруглённым углом. А ведь не лезут в глаза ни эта крыша, ни другие, достаточно прорисованные элементы пейзажа. Это благодаря нужной мере обобщения и тональности линий. Сильные нажимы карандаша видим мы прежде всего на переднем плане (край крыши, трубы и кресты церкви). Затем усилен рисунок крыши дома по ту сторону переулка (с загадочными пирамидообразными объёмами). И кое-где уже тонкой, но почти чёрной линией выделены в пространстве (по краям крыш) несколько домов, купол церкви и далёкий шпиль. Правая часть улицы за двумя более близкими домами решена в мягкой серебристой тональности. Так что этот рисунок – образец тонкой тональной режиссуры в очень спокойном диапазоне, кроме нескольких линий переднего плана.

Литография воспроизводит рисунок жирным литографским карандашом по литографскому камню. Отсюда зернистая фактура литографий. Но это не мешает рассматривать литографию как обычный рисунок. Поучительно проанализировать тональное решение литографии П. Митурича «Трубная площадь. Москва» (илл. 96).

Зима – самое графичное время года. Белый снег чётко выделяет все горизонтальные поверхности, резко отделяя их от вертикальных, которые (особенно на переднем плане) кажутся темнее обычного. Вот и на этом пейзаже столбы, ограда, затенённая стена киоска, фигуры людей – всё это решено в полный нажим чёрным цветом. Даже очищенная от снега трамвайная остановка (внизу слева) покрыта плотной штриховкой. Но где-то с середины площади тональность резко меняется и господствует мягкий серый цвет. Силуэты зданий, даже количество окон – всё это точно найдено, но ни одного резкого нажима, дальние дома решены уже общими массами – высмотреть и расставить там крохотные окна было бы неграмотно с точки зрения передачи воздушной среды, и мастер, естественно, этого не делает (вспомним «тающие» окна палаццо Веккио на коринском рисунке).

Солнечный летний день (особенно при наличии белых зданий) тоже может быть достаточно графичным, в чём нас убеждает ещё один рисунок П. Митурича (инициал имени повторяется, т. к. есть и известный художник Май Митурич – сын) «Дом Хлебниковых в Астрахани» (илл. 97).

Пышущая полуденным жаром улица (короткая тень столба говорит о солнце в зените). Слегка проштрихованное небо выделяет белизну стен, дороги и крыши маленького домика. Штриховка тени под крышей домика и под карнизом ближнего здания достаточно плотна, но штрихи чередуются с просветами – это говорит о сильных рефlekсах от освещённой дороги, и поэтому мы буквально чувствуем воздух между столбом и рядом стоящим домиком. Ещё стоит отметить трактовку окон второго этажа. Она импрессионистична: там нет нудной проволочной обводки граней левых откосов окна (что непременно бы сделал правоверный «грамотный» рисовальщик) – их съело солнце, и угол потерял эту линию, она не нужна. И эта неожиданность впечатляет и вновь напоминает о южном слепящем солнце. Трогательно подробна группа ребятишек у подъезда: вроде и нет никакой детализации и в то же время мы чётко видим их босые ноги.



97. П. Митурич. Дом Хлебниковых в Астрахани. Б/кар. 38 × 47,5. 1926.

98. В. Алфеевский. Пятницкая улица. Б/кар. 24,5 × 32. 1975.

Настоящим поэтом города и архитектуры можно назвать Валерия Алфеевского (1906-1989). Художник-иллюстратор детских книг, он много и самозабвенно рисовал с натуры, питая особую слабость к городскому пейзажу. Хотя большинство работ (в гризайли и акварели) выполнены с применением пера и кисти, немало у него и чисто карандашных рисунков. Особенно поучительны его быстрые альбомные зарисовки.

В них нет утомительной возни с построением, они выполнены сразу, решительной и безошибочной рукой. Разумеется, это итог многолетней и упорной работы над рисунком (в частности, он много копировал гравюры Дюрера, рисунки Леонардо и Рембрандта). Его снайперский рисунок

напоминает о великом Врубеле – та же чёткость отрывистых прямых линий, то же обострённое чувство композиции. Вот рисунок «Пятницкая улица» (илл. 98). Предельный лаконизм; чувствуется, что прежде всего были намечены ломаный зигзаг крыш и левая сторона колокольни, потом, опираясь на костяк этих линий, уже неторопливо доводились остальные элементы композиции. Набросочный характер рисунка подчёркнут нарочито свободной горизонтальной штриховкой неба. Но как лаконично и безупречно выстроена вертикаль колокольни, как красив поворот углового фронтона левого здания!

Другой набросок «Улица Петровка» (илл. 99) ещё более импрессионистичен: здесь схвачен момент чисто тональный – резкий свет справа – и поэтому нет времени на заботу о детализовке; важно лишь выделить освещённую вертикаль угла ближнего здания и глухой торец дальнего, штриховка тороплива. Но главное сделано: тональный эффект «записан» и может пригодиться для станковой композиции. Этот же глухой торец мы видим на двух законченных акварелях Алфеевского (илл. 215 и 216), где все основные элементы прорисованы точно и убедительно.



99. В. Алфеевский. Улица Петровка. Б/кар. 24,5 × 32. 1975.

100. А. Остроумова-Лебедева. Вид Флоренции. Река Арно. Б/кар.

101. П. Корин. Верона. Арка с гробницей Скалигеров. Б/кар. 1932.

Остроумова-Лебедева выполнила неоконченный тональный рисунок с площади Микеланджело на правом берегу Арно (илл. 100). Почти в центре листа знаменитый двухъярусный мост Понте Веккио, а почти касаясь правого края листа, стоит доминанта башни палаццо Веккио. Рисунок почти весь покрыт коротким вертикальным штрихом – и он действительно «роднее» архитектуре, чем наклонный. Даже в незавершённости этого рисунка, в «наплывах» белого тона (художница мудро не стала изображать листву деревьев переднего плана, обозначив их извилистыми линиями) есть особая прелесть.

Мастер особо пристальной детализировки в рисунке – график С. Никиреев. Его рисунки и офорты – это чаще всего деревенские пейзажи с подробнейшим изображением всего видимого, до каждой травинки и каждой веточки. Но (и это особенно важно) эта детальная проработанность не убивает цельности каждого листа, его изначально задуманной композиции. Этим же принципам он верен и в редких для него архитектурных зарисовках (илл. 102). Карандашный рисунок «Венеция» сильно напоминает привычную Никирееву технику офорта, особенно в изображении зданий, каждое из которых выглядит отдельным «героем» композиции, но такие же герои и дугообразный мост, и чёрные гондолы, и даже кривые длинные шесты для причала гондол.



102. С. Никиреев. Венеция. Б/кар. 1979.

103. В. Дранишников. Над зимней речкой. Б/кар. 54 × 69. 1991.

Но самому «духу» архитектурного рисунка, возможно, больше отвечают работы с большей степенью обобщения (как тонального, так и линейно-структурного). Примером может служить рисунок Б. Дранишникова «Над зимней речкой» (илл. 103). Строго нарисованная, работа впечатляет точно найденным тональным решением.

А примером линейного лаконизма могут служить рисунки известного художника книги Анатолия Зыкова; в частности, зарисовки из серии «По Волге», выполненные в ходе подготовки к иллюстрированию автобиографической трилогии Горького. Вот рисунки альбомного формата 28x19,5 см «В конце дня» и «Услон» (илл. 104, 105). В обоих чувствуется крутизна волжского берега, но в первом художник смотрит на гору, а во втором – с горы. Чёткая линейная структура построек, без второстепенных деталей (швы кровельного железа, доски теса и т.д.), минимальная тушёвка только ради пространственного разделения объёмов.

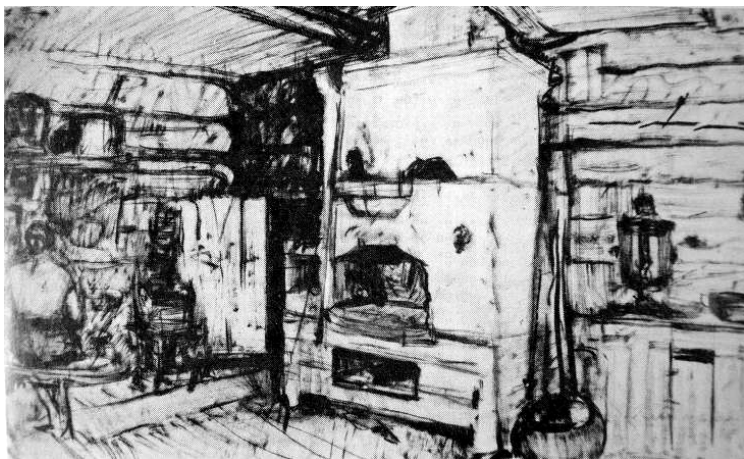


104. А. Зыков. В конце дня. Б/кар. 28 × 19,5. 1966.

105. А. Зыков. Услон. Б/кар. 28,5 × 19,5 . 1966.

Легендарный советский архитектор 20-30-х годов Константин Степанович Мельников пришёл в архитектуру из живописи (он окончил живописное отделение Московского училища живописи, ваяния и зодчества, где учился у К. Коровина, С. Малютина, А. Архипова...). «От живописи – к архитектуре. Кисть у меня сменилась инструментами линий, а в линиях живопись обрела себе дом», – вспоминал он позже. Дерзкий новатор в проектных предложениях, он оставался традиционалистом в живописи и рисунке.

Великолепное владение техникой рисунка демонстрирует его интерьерная зарисовка (илл.106). Она жива и непринуждённа, в ней нет ни грамма от сухого «академического» рисования. Лёгкая штриховка бревенчатых стен и дощатого пола и потолка оттеняет белизну русской печи, этой цели служит и уплотнение тона вокруг её контура, мощный контраст чёрной тени в углу с чистым светлым пятном печи служит тональной доминантой всей композиции. Своей искренностью, убедительностью и простотой этот рисунок неуловимо близок рисункам Аркадия Пластова.



106. К. Мельников. Интерьер избы. Б/кар. 1946.

107. Н. Богородская. Шушенское. Б/цв. кар., пастель. 56 × 66. 1973.

В заключение вспомним о цветных карандашах, которые всегда с альбомчиком носил при себе Аркадий Пластов. Для того чтобы на маленьком наброске отметить основные цветовые соотношения, нет более мобильного помощника. Архитектурный пейзаж, как правило, не претендует на колористические изыски, поэтому цветной карандаш хоть и нечасто, но используется при его создании.

На рисунке Н. Богородской «Шушенское» (илл. 107) изображена улочка сибирского села с видом на дом-музей с мезонином, обогашённым арочной открытой лоджией. Цветовое решение спокойное, построенное на рыжевато-коричневых и синевато-сиреневых тонах. Кое-где границы форм акцентируются линиями чёрного и коричневого карандаша. Добавлены и лёгкие касания пастели.

Настоящий певец уходящей Москвы Евгений Куманьков выполнил множество замечательных зарисовок именно цветными карандашами (илл. 108, 358). В рисунке «Москва. Петровские ворота» (илл. 108) удачной композиции (с лёгким смещением колокольни от центра) вторит общий золотистый колорит с живыми акцентами зелёных и красных деталей.



108. Е. Куманьков. Москва. Петровские ворота. Б/ цв. кар. 1971.

109. А. Ефимов. Самарканд. Медресе Улугбека. Б/цв. кар. 29 × 31. 1972.

Пример крупноразмерного рисунка (50 х 853 см) цветным карандашом – «Толедо» известного театрального художника В. Рындина (илл. 110, к сожалению, чёрно-белая). В сравнении с более реалистичным рисунком фломастером Ю. Жданова (илл. 183) пейзаж Рындина профессионально романтизирован в духе театральной декорации.



110. В. Рындин. Толедо. Б/цв. кар. 50 × 85. 1972.

111. Р. Френц. Двор. Б/уголь, цв. карандаш.

Цветным карандашом на серой бумаге исполнен и рисунок А. Ефимова «Самарканд. Медресе Улугбека» (илл. 109). Здание монументально и величественно благодаря композиционному приёму: поднять его как можно выше и дать пространство перед ним. Простейшими средствами (три карандаша и лёгкая доводка тушью) удачно решена образная задача.

Впечатляет своим лаконизмом рисунок Рудольфа Френца «Двор» и его сочетание цветного карандаша с обводкой углём (илл. 111).

Все вышеизложенное говорит о широчайших возможностях обычного карандашного рисунка в умелых руках. Карандаш – надёжный спутник архитектора на всём протяжении творческой жизни.

Уголь, сангина

Рисунок углём и сангиной – очень эффектная техника (в умелых руках). Лёгкость растушёвки больших пространств в сочетании с линейной чёткостью позволяет экономными средствами создать впечатляющий образ.

Очень мобильная техника рисования углем при всем богатстве тональных возможностей имеет один существенный недостаток: уголь плохо держится на поверхности листа бумаги, легко размазывается и потому требует

немедленного фиксирования. По этой причине уцелевших (отфиксированных) рисунков углём несравненно меньше, нежели исполненных. Наверняка каждый из рисовавших углём со вздохом вспоминает об удачных, но утративших первоначальный вид работах. Работы углём обычно выполняются в мастерской в качестве крупных законченных станковых композиций, как, например, два пейзажа на картоне размером 65 х 80 см художника В. Стекольников «Тургеневская площадь» (илл. 112) и «Московская зима» (илл. 113), причем второй пейзаж изображает улицу Рождественку практически с той же точки, что и темпера П. Козорезенко (илл. 209) и пастель Е. Куманькова (илл. 207). В этой работе художник допускает некую нарочитую наивность, рисуя вертикальные элементы решётки наклонными. Этот детский приём снимает с рисунка налёт академической серьёзности, а вкупе с предновогодней ёлкой на плече москвича, идущего параллельно этой решётке (а тут ещё и дети на лыжах и санках), пейзаж воспринимается живой сценкой московской жизни.



112. В. Стекольников. Тургеневская площадь. К/уголь. 65×80. 1985.

Уголь в работах Стеколнкова работает в полную силу – от еле заметных касаний до полной черноты. А примером лёгкого угольного рисунка может послужить зарисовка «Венеция» Остроумовой-Лебедевой (илл. 114). Работа светла и солнечна; тени проложены лёгкими вертикальными штрихами.

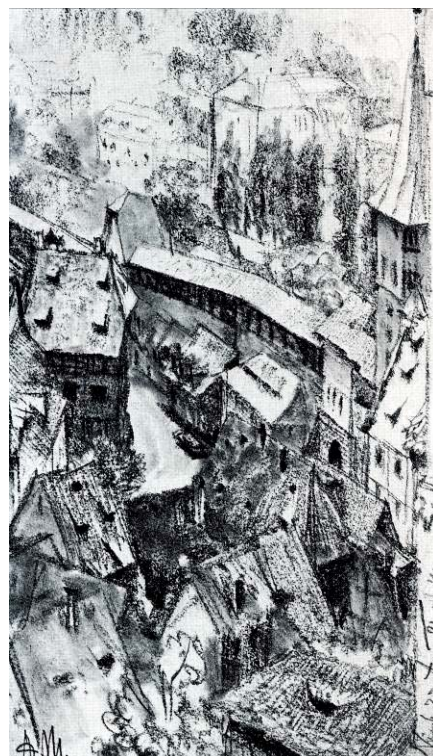


113. В. Стекольников. Московская зима. К/уголь. 65 × 80. 1985.

Уголь имеет богатые не только тональные, но и фактурные возможности. Касательные движения широкой палочкой угля дают живописную серую фактуру, эффектно передающую структуру камня, дерева и т.п. В этой экономной технике выполнен небольшой рисунок крупного немецкого художника А. Менцеля «Вид Нюрнберга» (илл. 115), выполненный с высокой колокольни готического собора и изображающий тесный конгломерат домишек, скучившихся возле крепостной стены с остроугольной башней. Подобный живописный эффект легко достигнут углём и почти невозможен (как и несравненно более многотруден) при исполнении карандашом.

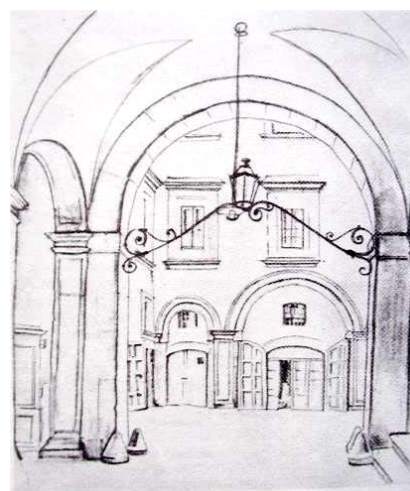
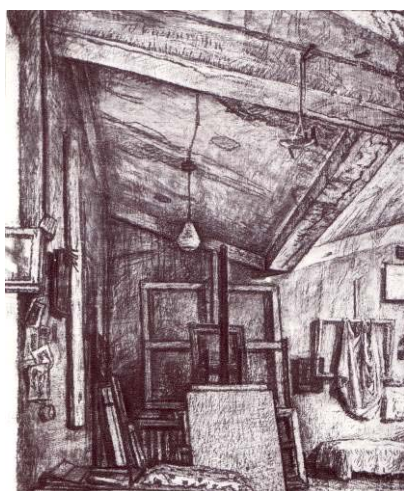
Фактура угля прекрасно использована и в интерьерном рисунке А. Васильева, изображающем его мастерскую (илл. 116).

Иногда первоначальный рисунок углём обводится чёрной тушью, после чего остатки угля легко смахиваются (один из плюсов работы углём). Происходит своеобразное фиксирование с заменой материала. Таковы зарисовки итальянских порталов архитектором Г. Гольцем (илл. 117, 118). Они безупречно вписаны в формат бумаги и не перегружены светотенью и детализировкой.



114. А. Остроумова-Лебедева. Венеция. Б/уголь. 45,6 × 32,9. 1911.

115. А. Менцель. Вид Нюрнберга. Б/уголь. 21,5 × 12,5. 1881.

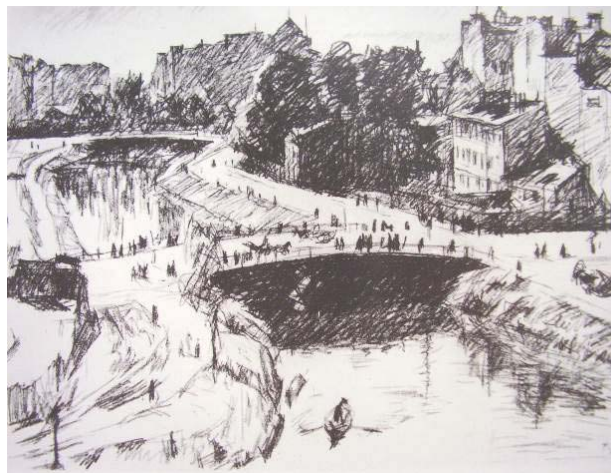


116. А. Васильев. Мастерская. К/уголь. 1970.

Г. Гольц: 117. Неаполь. Портал; 118. Портал с фонарём.

Обе работы: Б/уголь, тушь. 1924.

Аполлинарий Васнецов, автор множества реконструктивно-исторических пейзажей Москвы, выполнял их в технике «уголь, акварель». Рисунок тщательно отрисовывался углём, фиксировался и затем дорабатывался акварелью. Отсутствие жёстких «проволочных» линий (какие бывают при обводке пером) придаёт работам А. Васнецова (илл. 119) своеобразную задушевность.



119. А. Васнецов. Москва при Иване Калите. XIV век (фрагмент). Б/уголь, акв. 1921.

120. Г. Верейский. Река Карповка. Б/кар. «негро». 35,5 × 48. 1928.

Угольные карандаши «ретушь» и «негро» также нуждаются в закреплении фиксативом, но не настолько, как сам уголь. Уголок Ленинграда с высокой точки (рисунок «Река Карповка», (илл. 120) художник Г. Верейский нарисовал карандашом «негро». Глубокий чёрный тон этого карандаша придал активную звучность рисунку, выполненному «против света». Этим же карандашом архитектор И. Телятников зарисовал «Дворик в Праге» (илл. 121). Это быстрый набросок, также с некоторым эффектом «против света», с мощным нажимом в самых тёмных местах и лёгкой размашистой штриховкой стены и портала.



121. И. Телятников. Дворик в Праге. Б/кар. «негро».

122. Тома де Томон. Вилла д'Эсте в Тиволи (фрагмент). Б/ сангина.. Конец 1790-х – начало 1800-х.

123. Д. Шмаинов. Венецианский мостик. Б/сангина, кисть. 49 × 34,5. 1965.

Монохромные рисунки соусом (сухим) и сангиной тоже следует включить в эту главу. Они тоже нуждаются в фиксировании и дают схожие эффекты при боковых касаниях. Автор знаменитой Биржи в Петербурге Тома де Томон зарисовал сангиной виллу д'Эсте в Тиволи (илл. 122). Такое богатство тонального решения едва ли достижимо в карандашной технике. Знаменитый художник-иллюстратор Д. Шмаринов большинство своих творческих работ выполнил на сочетании угля и чёрной акварели. В 1965 году в схожей технике (сангина и кисть) Шмаринов зарисовал венецианский мостик (илл. 123). Лаконичная зарисовка средневекового миланского дворика (илл. 50) сделана архитектором И. Мельчаковым также сангиной.

Итак, можно сделать общий вывод, что подробные аналитические рисунки лучше делать карандашом, а для тонально-образных композиций более подойдут «сыпучие» материалы типа угля или сангины.

Гризайль

Гризайль (по-французски *grisaille*, от *gris* – серый) – вид живописи и графики, выполняемой в разных тональных оттенках одного и того же цвета (чаще всего размытого чёрного или тёмно-коричневого). Благодаря широкому диапазону тональных отношений гризайль более иллюзорна, чем карандашный рисунок, и порой неотличима от чёрно-белой фотографии. Еще одно достоинство гризайли – возможность быстрого и более плотного тонального насыщения, чем в карандашном рисунке. Долгое штрихование заменяет быстрая заливка кистью; ещё одно техническое преимущество гризайли – лёгкость в изображении плавных тональных переходов, особенно в технике «по-мокрому». Работе кистью обычно предшествует достаточно подробный карандашный рисунок.

Перейдём к рассмотрению художественных материалов гризайли – таких, как тушь, чёрная акварель, соус и кисть.

Тушь бывает жидкая (химическая) и в плитках (китайская). В графике чаще всего употребляется тушь чёрная. Неразбавленная химическая чёрная тушь покрывает бумагу ровным блестящим и непрозрачным слоем. Разбавленная водой, она даёт серые оттенки очень широкого диапазона.

Китайская тушь – традиционный материал в архитектурной графике, обладает возможностью передавать различные оттенки тона или светотени от светло-серого до чёрного, сохраняя свою прозрачность. Выпускается в виде твёрдых брусков, которые (например, при отмывке) можно натирать на матовой

шероховатой поверхности (скажем, на обратной стороне зеркальца) для приготовления жидких смесей разной тональности. Можно, как и при работе соусом, брать краску влажной кистью прямо с брусочка.

В работе с гуашью химическую тушь употреблять не рекомендуется, так как разная технологическая структура красочного слоя не позволяет взаимно перекрывать окрашенные поверхности. Чёрная тушь, положенная поверх гуаши, как правило, покрывается кракелюрами (трещинами) и осыпается.

Чёрная акварель имеет холодный оттенок и наравне с тушью применяется при отмывке архитектурных чертежей.

Для работы тушью или акварельными красками необходимы кисти хорошего качества. Хорошая кисть, будучи смочена в воде, при стряхивании собирается в пучок с острым концом.

Кисти бывают беличьи, колонковые и щетинные, круглые, плоские, больших и малых размеров. Круглые беличьи кисти больших размеров наиболее удобны для покрытия больших поверхностей бумаги, колонковые средних и малых размеров – для детализации, щетинные – для передачи фактуры материала, бликов на воде и т.д.

Технические и художественные возможности кистей огромны и разнообразны, однако требуется большая практика, чтобы овладеть мастерством виртуозного владения кистью. Примеры китайской и японской живописи, где основным инструментом и материалом являются кисть, тушь, акварель, показывают различные приёмы работы кистью. Обычно широкие пространства неба, воды, густые массивы зелени решены в технике «помокрому», позволяющей свободные и мягкие тональные переходы на всем пространстве листа, а детализовка (особенно узловых тональных моментов) проводится уже по-сухому, с использованием точного и мастерского рисунка более мелкими кистями. Отдельные мастера (как, например, китаец Ци Байши) в технике «Гохуа» всю композицию (обычно из растительно-животного мира) виртуозно исполняют широкой кистью, где каждый смелый мазок значителен и безошибочен. Если нужно покрыть фон, берут мягкие кисти и кроют всей кистью. При нанесении рисунка узора, изображении детали работают концом жёсткой кисти. Кроме того, жёсткие, упругие кисти (щетинные, колонковые) помогают выявить характер материала, массу, фактуру предмета. Широкие линии с мягкими очертаниями наносят, держа кисть почти горизонтально к листу; штрих, тонкую линию и пунктир наносят кистью в перпендикулярном положении.

Кистью можно выполнять длинные, короткие, толстые и тонкие линии, ставить точки, делать рисунки разной силы тона, от прозрачного до плотного чёрного цвета. Художественные результаты зависят от правильной пропорции туши и воды (жидкая или густая), от сочетания линий и пятен, нанесённых тушью различной плотности, от наложения туши по сухой или по влажной поверхности бумаги.

Лучше всего все эти теоретические предисловия рассмотреть на конкретных примерах. Начнем издалека.

Еще с 15-го века европейские художники широко применяли в графике бистр – краску из древесной сажи, смешанной с растительным клеем. Эта краска коричневатого тона, подобно акварели, растворялась водой, и ею можно было пользоваться и пером, и кистью. Бистр был излюбленным средством для рисования у старых мастеров XV–XVII веков: Рафаэля, Боттичелли, Дюрера, Брейгеля, Рембрандта, Ван-Дейка. В конце XVIII века бистр как изобразительный материал постепенно уступает место туши и сепии. На иллюстрации 124 мы видим зарисовку великого Веласкеса, выполненную ещё в 1629 году. Рисунок скромного альбомного формата выполнен сразу пером и протонирован кистью, лёгкими тонами бистра. Очертания ближних зданий нанесены густо разведённым бистром, а очертания собора – более светлым. Чувствуется, что рисунок явно дорожный (Веласкес был в Гранаде проездом) и сделан наспех, без детальной проработки. Тем не менее рука большого мастера чувствуется и в композиции, и в убедительной трактовке объёмов.

Рисунок итальянца Тьеполо (илл. 6) выполнен на 130 лет позже. Это тот же бистр более красноватого тона. Уже по характеру труб определяется родная художнику Венеция, и сама работа выполнена любовно и неторопливо, с отточенной детализировкой, ничуть не убивающей лёгкого, солнечного впечатления от общей маэстрии этого этюда. Никакой линейной скуки – всё решено безошибочно положенными тональными пятнами. Ничего лишнего! – девиз этой работы. Она так свежа, как будто сделана современным (и очень крупным) мастером. А как восхитительна гризайль Рембрандта, изображающая крестьянскую хижину (илл. 125)! Она буквально напоена воздухом и светом, хотя применены самое большее три оттенка тона: два серого и один очень тёмный (стволы деревьев и нечто вроде ограды). Резкий боковой свет чётко выявляет довольно интересную объёмную структуру немудрящей, казалось бы, хижины и разнообразие фактур. И всё (какие живые линии!) сразу и начисто нарисовано рукой блистательного мастера.



124. Д. Веласкес. Кафедральный собор в Гранаде. Б/бистр, перо, кисть. 18,5 × 31. 1629.

125. Рембрандт. Крестьянская хижина. Б/бистр, кисть.

Но не будем недооценивать художников последующих веков, включая и наше время. Архитектурный пейзаж не замер на эпохе Возрождения (когда почти в каждой картине мы видим архитектурное окружение); он развивался одновременно с самой архитектурой, обогащаясь новыми гранями.

Вот гризайль, выполненная знаменитым Джакомо Кваренги (1744-1817) – «Вид села Коломенское» (илл. 126). Горизонтальный формат вызван необходимостью закомпоновать добрую дюжину построек (в том числе комплекс загородного дворца царя Алексея Михайловича). Работа в технике отмывки сепией выполнена по очень тонко и детально проработанному рисунку. Вокруг храма Вознесения мы видим отсутствующие сейчас крытые обходные галереи. Подоснова этой гризайли даже не рисунок, а очень добросовестный чертёж, выполненный в мастерской на основе подробных натурных зарисовок.



126. Д. Кваренги. Вид села Коломенское. Б/сепия, кисть, перо. 42,7 × 113. 1795.

Как уже упоминалось, в гризайли прекрасно соседствуют кисть и перо. Вот и в мастерской зарисовке Ф. Матвеева (1758-1826) «Вид театра в Сиракузах», выполненной сепией, оба инструмента применены и экономно, и эффектно (илл.127). Ничего лишнего: небо, часть дороги и отблески на камнях и сиденьях амфитеатра – нетронутая бумага; всё остальное легко протонировано в 2-3 градации. Перо легко, прерывистыми линиями обегает контуры предметов, подчиняясь характеру изображаемого: точно следуя линиям холмов и построек и бурно курчавясь в листве деревьев. Камни и кусты переднего плана покрыты более плотным тоном: это усиливает иллюзию глубины.



127. Ф. Матвеев. Вид театра в Сиракузах. Б/сепия, тушь, ит. кар., кисть. 17 × 24,2. Конец XVIII в.

128. В. Баженов. Итальянский пейзаж. Рим. Б/акв., бистр. 20,8 × 28,7. 1762 - 1764.

«Итальянский пейзаж. Рим» В. Баженова (1738-1799) гораздо более сух и академичен (илл. 128) и производит впечатление сочинённого, а не нарисованного с натуры. Кроме бистра применена акварель (холодный серый тон), что придало работе определённый живописный эффект. Бистр применён не слишком тёмного тона, поэтому перовые линии мягко вошли в общую тональность листа.

Заметим, что подобная баженовскому листу некоторая сухость и чопорность архитектурных пейзажей практически исчезнет к концу XVIII века, открыв дорогу живым и непосредственным впечатлениям от натуры, о чём и говорят многочисленные последующие иллюстрации.



129. Э. Хильдебрандт. Флоренция. Площадь Синьории. Б/сепия, акв., кисть, перо. 1851.

130. М. Врубель. Рим. Форум ночью. Б/чёрн. акв., тушь, перо, кисть. 25,7 × 13,3.

131. С. Ноаковский. У стен замка. Б/чёрн. акв., тушь, кисть.

В середине XIX века выполнена гризайль Э. Хильдебрандта «Флоренция. Площадь Синьории», отличающаяся строгим рисунком и умело найденной тональностью всех компонентов (илл. 129). Общая красно-коричневая гамма определяется характером того же красящего вещества, что и в предыдущих примерах (бистр или сепия). Небо подтонировано акварелью.

В творчестве великого русского художника М.А. Врубеля (1856-1910) почти отсутствует архитектурный пейзаж, за исключением известных акварелей «Мост Вздохов» (илл. 220) и «Одесский порт», а также маленького этюда маслом на дощечке «Пропилеи. Афины». Тем интереснее находящаяся в частном собрании гризайль «Рим. Форум ночью» (илл.130), выполненная чёрной акварелью. Романтичен сам сюжет лунной ночи среди безлюдных античных руин. Как всегда у Врубеля, композиция остра и безупречна. Чуть ли не половину листа занимает клубящееся, почти чёрное небо с белым зраком огромной луны. Черноте неба отликаются резкие тени архитрава и обломка некоего постамента внизу справа. Ломаный мозаичный рисунок форм усиливает тревожное напряжение этого пейзажа.

В плане разнообразия приёмов в монохромной графике очень поучительно творчество польского художника-архитектора Станислава Ноаковского (1867-1928), илл.131. Он – мастер своеобразного «эскизного» направления; в его работах нет дотошной прорисовки деталей; в них вообще не заметно присутствие карандаша; они словно сразу набело выполнены то кистью с размывкой, то полусухой кистью, то пером, то сочетанием того и другого, а то и просто деревянной палочкой; но в этой главе мы сосредоточимся на его

гризайлях. Характерно, что почти все его композиции – это плод его богатого воображения (и, разумеется, глубокого знания). Все они глубоко образны и романтичны. Умелое сочетание линий и тона, острая композиция отличают его творения. Каждая работа Ноаковского – это урок лаконизма. Сильный тональный контраст умело применён мастером во «Фрагменте готического города» (илл. 132).



132. С. Ноаковский. Фрагмент готического города. Б/тушь, акв.

133. С. Ноаковский. Зал в стиле Людовика XV-го с зеркалом. Б/чёрн. акв.

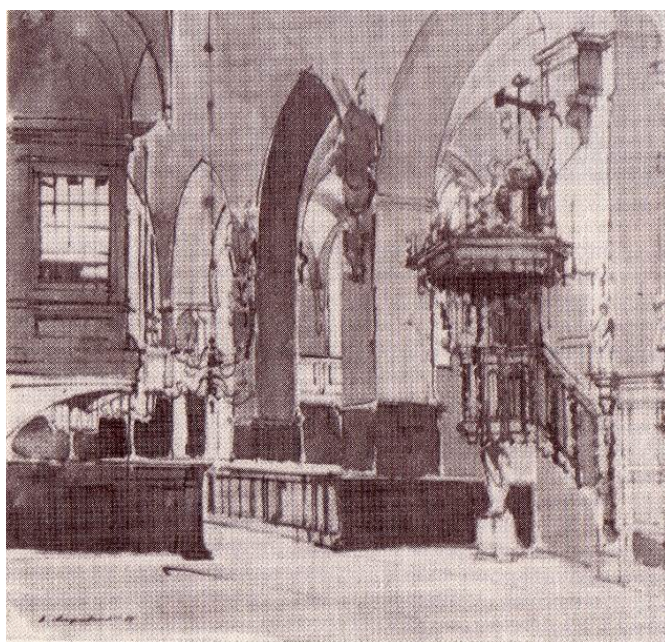
Светлые стены переднего плана оттеняют мрачное величие тёмных кирпичных зданий и башни со шпилем второго плана. Светлое и тёмное плюс тревожный изрезанный силуэт – основные слагаемые образа. Но допустим, что не было бы грубых чёрных мазков на белых стенах переднего плана. Мало того, что они напоминают о скалистом рельефе местности – они просто необходимы для тональной связи с угрюмостью верхней половины композиции. Без них идилличность белых стен убивала бы общую цельность сурового образа тех суровых времен.

А вот элегантный интерьер – «Зал в стиле Людовика XV с зеркалом» (илл. 133). Ничего, кроме чёрной акварели – а сколько лёгкости и изящества в этой, словно бы небрежно исполненной работе. Аналогичен и «Дворцовый зал в классическом стиле» (илл.136).

Прекрасное знание архитектурных стилей и соответствующих им элементов декора придаёт весьма свободно нарисованным интерьерам

Ноаковского впечатление детально проработанных, хотя элементы декора набросаны (кистью или пером) более чем эскизно.

А как смело взяты тональные контрасты (размывка пятном) в «Интерьере барочного собора с амвоном» (илл.134)! Любопытно сопоставить этот лист Ноаковского с гризайлью В. Алфеевского «Интерьер собора в Таллине» (илл.135). Если задача Ноаковского – общий художественный эффект от соборного интерьера (и задача эта решена блестяще), то Алфеевскому дорог именно этот конкретный интерьер, который он и воспроизводит документально точно, но без малейшей сухости. Применена чёрная акварель.



134. С. Ноаковский. Интерьер барочного собора с амвоном. Б/тушь, акв.

135. В. Алфеевский. Интерьер собора в Таллине. Б/ тушь, чёрная акв. 33 × 44. 1954.

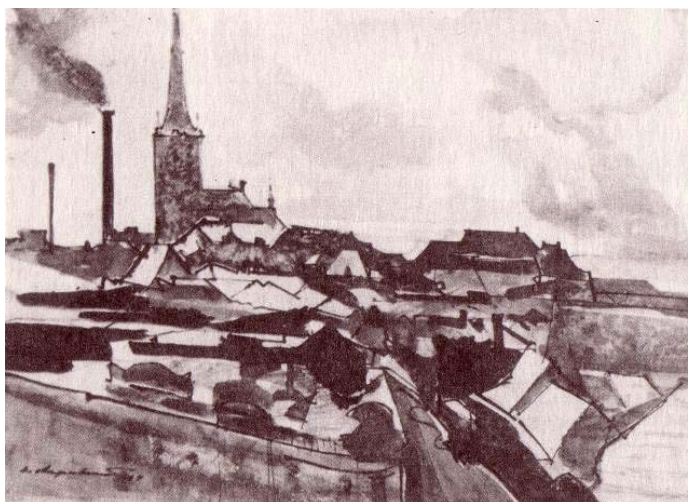
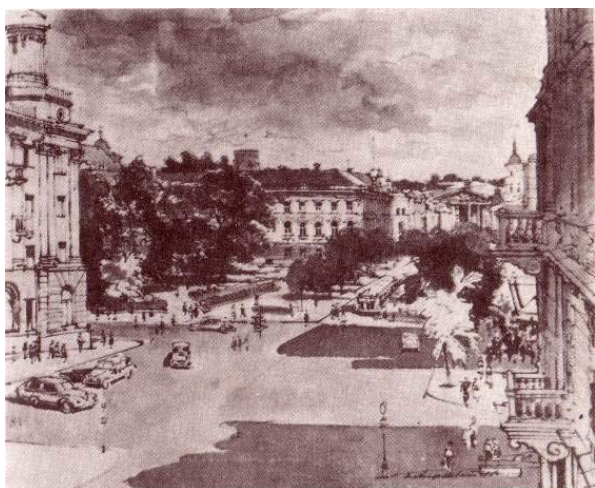
Не только пышно украшенный исторический интерьер, но и простая современная комната может стать примером интересного решения художественно-пластической задачи, как, например, в работе Г. Верейского «В комнате» (илл. 137). Мы видим точно и сильно взятые тональные соотношения в самом широком спектре: от белой бумаги (в абажуре лампы) до глухого чёрного в местах глубоких теней. Работа выполнена чёрной тушью с размывкой. Кроме тонального богатства этого листа отметим и его строгий рисуночный каркас. Композиция построена на чётких ортогоналях: вертикаль и горизонталь. Единственная видимая стена параллельна листу, и рамы окон, и зеркало на стене, и даже стул в центре комнаты – все они вписаны в прямоугольную систему координат.



136. С. Ноаковский. Дворцовый зал в классическом стиле. Б/чёрн. акв., перо.

137. Г. Верейский. В комнате. Б/тушь, кисть, граф. кар. 47 × 64. 1925.

Великолепное мастерство рисовальщика, талант композиции и любовь к изображению архитектуры позволили художнику-графику В. Алфеевскому без применения цвета выполнять сложные, многоплановые городские пейзажи – такие, как лист «В Вильнюсе» 1955 г. (илл. 138). Гризайль выполнена чёрной акварелью; помимо детальнейшей прорисовки пейзаж решен во всем богатстве тональных соотношений, заставляя вспомнить цветные листы мастеров начала XIX века с их скрупулезной детализировкой.



138. В. Алфеевский. В Вильнюсе. Б/тушь, чёрн. акв. 36 × 44. 1955.

139. В. Алфеевский. Таллин зимой. Б/тушь, чёрн. акв. 38,5 × 55. 1964.

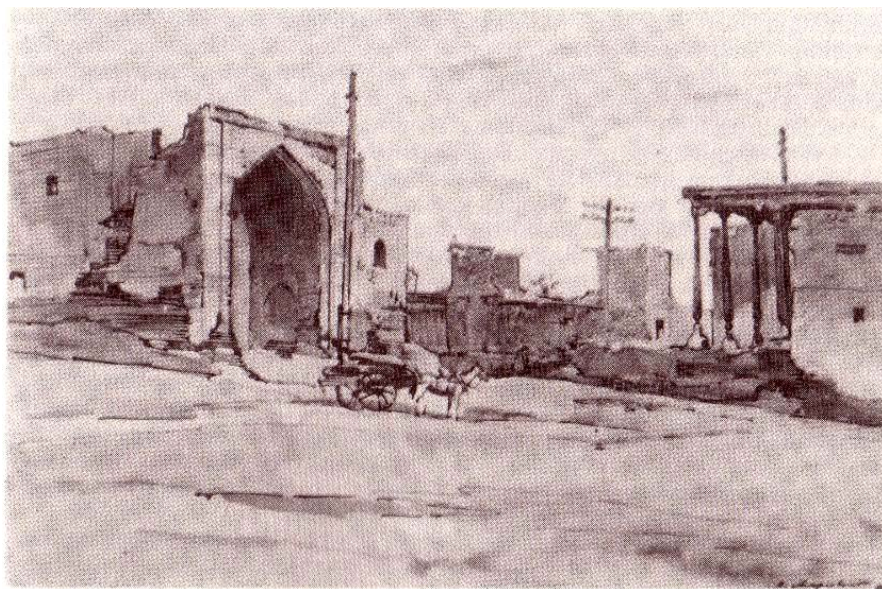
Но в большинстве работ его своеобразная графическая манера, сочетающая тональные пятна с острохарактерным перовым рисунком, лишена натуралистичности, свежа и художественна, как, например, в листе «Таллин

зимой» (илл. 139), очень близком по характеру вышеупомянутому «Фрагменту готического города» С. Ноаковского (илл. 132): та же смелость в заливке плотных тонов, та же лапидарность рисунка, те же нервные ломаные линии.

А «Бухара» того же Алфеевского (илл. 140) выполнена предельно реалистично, включая ослика с повозкой почти в самом центре композиции. Использована вся гамма возможностей чёрной акварели: от очень светлого неба до черноты тени за стрельчатым проёмом айвана.

Мастерское владение этой техникой (сочетание перового рисунка с заливкой кистью) и композиционно-тональное мастерство мы видим в рисунке архитектора В. Щуко «Лоджия деи Ланци» (илл. 141), где так умело распределены тонально-насыщенные пятна, прихотливые линии рисунка и нетронутая бумага. Известно и множество его карандашных и перовых зарисовок архитектурных памятников. Богатством тонального решения впечатляет, в частности, гризайль Щуко «Термы Каракаллы» (илл. 48) – чёрная акварель и перо.

Перо, как видим, почти постоянный спутник архитектурной гризайли. Ведь господство линий – неотъемлемая черта архитектуры, причём линий чётких и определенных. И сочетание широкого тонального решения (кисть) с уточнением чётких структурных моментов (перо) и даёт великолепный и очень эффективный симбиоз.

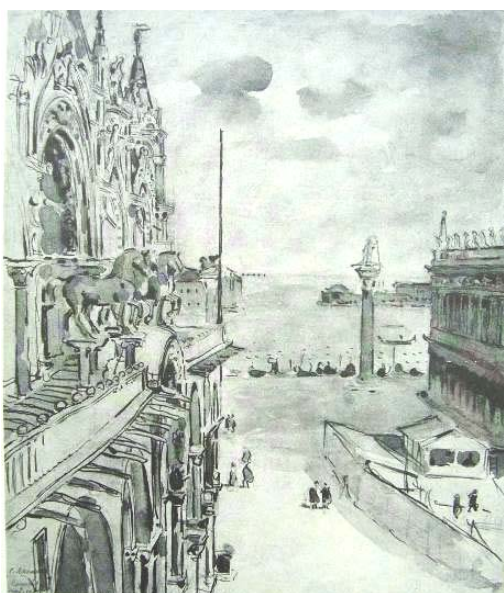


140. В. Алфеевский. Бухара. Б/чёрн. акв. 27,5 × 42. 1953.

141. В. Щуко. Флоренция. Лоджия деи Ланци. Б/тушь, кисть, перо. 1934.

«Венеция» С.П. Яремича выполнена тушью, также с применением кисти и пера (илл. 142). Изображён вид на Пьяцетту, площадь, идущую от собора Св.

Марка к набережной лагуны. Слева мы видим в сильном ракурсе фрагмент фасада собора со знаменитой квадригой античных позолоченных коней и узорчатой аркадой второго яруса. Рисунок достаточно подробен (мы видим даже горизонтальную «бахрому» торчащих водостоков), но и не перегружен. Даже начатые слева черточки балюстрады не продолжены вправо во избежание пестроты. Наверное, по этим же соображениям художник не показал узорчатое замощение Пьяцетты, но, оставаясь реалистом, изобразил в правом углу обнесённый оградой участок строительных работ (возможно, это восстановление разрушенной землетрясением Кампаниллы; оно случилось в начале XX века, и гризайль выполнена в 1907 году).



142. С. Яремич. Венеция. Б/тушь, кисть, граф. кар. 38 × 31. 1907.

143. А. Боголюбов. Венеция. Б/акв. 24,4 × 34,4. 1872.

На краю набережной хорошо видна колонна с фигурой Св. Федора, а вот крылатый лев, символ Венеции, на такой же колонне слева неудачно совпадает с длинным флагштоком на углу собора да еще сливается с краем островного монастыря Сан-Джорджо Маджоре. Конечно, удалённый монастырь следовало ослабить в тоне.

Очень поучительна акварель художника А. Боголюбова «Венеция» 1872 г. (илл. 143). По сути, это гризайль, но в ней кроме холодного чёрного цвета применена и темно-коричневая сепия. Это дало возможность с применением всего двух, мрачных по своей сути, красок создать романтический и, главное, довольно живописный образ облачной лунной ночи на фоне силуэта старинного монастыря Сан-Джорджо Маджоре. Гондола с гондольером и парусник изображены, в основном, на основе густой сепии – благодаря чему

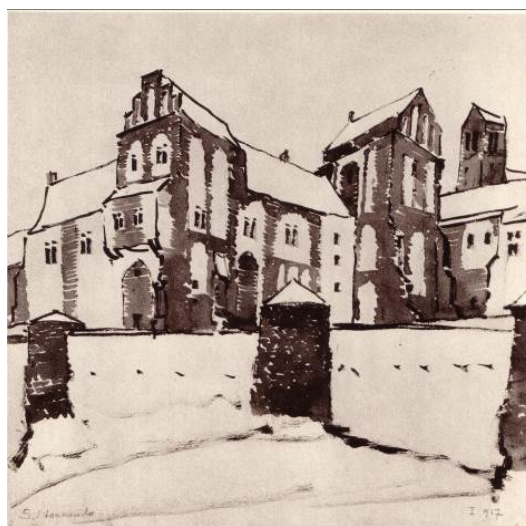
они эффектно контрастируют с более светлым небом, выполненным в сложном сочетании холодного тона облаков и чуть тепловатого неба, написанного бледной сепией.

Среди гризайлей Ноаковского немало таких, где, подобно боголюбовской «Венеции», вводится дополнительный оттенок либо используется «похолодание» той же сепии в сильно разведенном виде. Так, в его листе «Готический костёл с барочными пристройками» насыщенные тона крыши и сильных теней выглядят ещё активнее на нейтрально-холодноватом тоне стен (илл. 144).

Очень графична композиция Ноаковского «Средневековые постройки» (илл. 145), в которой преобладает белизна бумаги: снег на земле и на крышах, и в самих постройках; кирпичная кладка оживляется белокаменными вставками, причём кладка изображена не сплошной заливкой, а мазками-черточками, создающими очень живую и трепетную фактуру. Сторожевые башни переднего плана взяты более плотным тоном, и вышеупомянутая фактура создаёт даже иллюзию снега в швах кладки. Снег на земле помечен лёгкими касаниями полусухой кисти. Живые линии разной толщины оконтуривают силуэт крыш. Алфеевский тоже не боится резкой линии; он порой специально оконтуривает формы, извлекая дополнительный графический эффект.



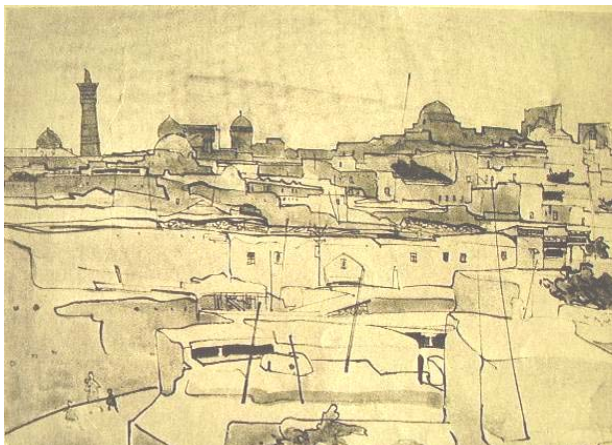
144. С. Ноаковский. Готический костёл с барочными пристройками. Б/тушь, акв.



145. С. Ноаковский. Средневековые постройки. Б/тушь, акв.

В листе «Старая Бухара» пространственные планы разграничены живыми перовыми (преимущественно горизонтальными) линиями с разным нажимом и потому разной толщины. Дальний план четко отделяется от неба (благодаря

более плотной заливке тоном) и становится основным акцентом композиции (илл. 146). И как близка по манере гризайль Эжена Делакруа (илл. 147)!



146. В. Алфеевский. Старая Бухара. Б/акв., кисть, перо. 1963.

147. Э. Делакруа. Стены Танжера.

В заключение можно сказать, что гризайль – достаточно убедительная и богатая техника архитектурного пейзажа. Отсутствие цвета вполне компенсируется точным рисунком и верно взятыми тональными соотношениями.

Тушь, перо

Только что мы отмечали широкое применение туши в гризайли, где она используется наряду с чёрной акварелью и сепией. Там использовались богатые тональные свойства разведённой туши. В этой же главе речь пойдёт о туши неразведённой. И если в гризайли перо играло хоть и важную, но всё же вспомогательную роль, в нашем случае перо – единственный инструмент (разве что предварительный карандашный рисунок бывает ему подспорьем).

О туши было сказано в предыдущей главе. Поговорим о перьях и о бумаге. Ещё в эпоху Возрождения перо как инструмент рисования широко применялось многими художниками. В течение последующих пяти веков интерес к этому инструменту не ослабевал, а с появлением печатных клише в книжной графике работа пером приобрела новый стимул к разнообразию техники. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, последующие художники и архитекторы создали в этой технике прекрасные образцы перового рисунка.

Душа рисунка пером – линия. Её чёткость и красота придают рисунку особое изящество. Тростниковое или гусиное, стальное или шариковое – каждое из перьев имеет свое лицо, а часто и свою технику.

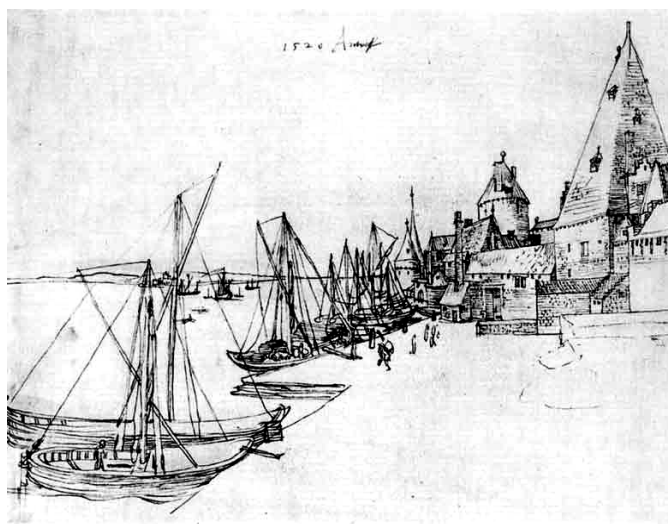
Бумага должна быть плотная, гладкая, хорошо проклеенная, чтобы перо не застревало в шероховатостях. Используется и мелованная бумага, на которой линия ложится легко, ровно и чётко. Достоинство мелованной бумаги ещё и в том, что неудачные места без труда исправляются острым лезвием (углом).

Наиболее распространено стальное перо, поэтому общие принципы техники советуем осваивать с помощью обычного школьного пера. На первых порах следует делать предварительные рисунки карандашом, очень лёгкими линиями, как основу для перового рисунка. Флаконную тушь надо налить в удобную небольшую ёмкость (вроде крышечки от её же флакона) и поместить в блюдечко или плоскую консервную банку во избежание опрокидывания на стол. Мелкая ёмкость для туши не даёт возможности опустить перо слишком глубоко и избавит от жирных клякс на вашей работе. Далее – за работу. Для перовой техники требуется известный навык, поэтому предварительно не обойтись без упражнений по штриховке плоских пятен, потом круглящихся объёмов (шар или складки ткани). Линия пера в общем случае не должна быть проволоочной, одинаковой по толщине на всей форме. Вписывая объёмы в пространство, рисующий должен усиливать передние планы и подчёркивать повороты формы, а так как черноту линии изменить нельзя, то изменяют её толщину, то есть нажим. Прорабатывать светотени удобнее всего перекрёстным штрихом. Преимущество такого штриха в том, что с каждым новым усилением тени достаточно наложить дополнительные в перекрёстном направлении к предыдущим штрихам, это позволяет делать последовательные шаги, постоянно контролируя степень потемнения рисунка. Здесь уместно ещё раз напомнить, что перекрестные штрихи не следует наносить перпендикулярно друг другу, а всего лишь с небольшим, градусов в 15-30, поворотом.

Можно выделить несколько способов рисования пером. Во-первых, это чисто линейный, анализирующий форму рисунок, когда светотеневая проработка отсутствует. Во-вторых, рисунок в свободной светотеневой манере, когда штрихи следуют форме, как бы обвивая её. Так рисовали Микеланджело, Рембрандт, Дюрер. В-третьих, рисунок с так называемой регулярной штриховкой, как бы имитирующий гравюру. Архитекторам, часто изображающим плоские поверхности, эта манера весьма привычна.

В отличие от карандаша, линия, проведённая пером, не бесконечна – она ограничена количеством туши. Потому и перовой штрих, как правило, короче карандашного. Но как поёт на белой бумаге тонкая абсолютно чёрная линия! Чисто перовых рисунков в современной графике гораздо меньше, чем карандашных или гризайльных. Наиболее широко они применялись в книжной

чёрно-белой иллюстрации периода печатных цинковых клише. В наше время появление чернильных авторучек, а затем и гелиевых значительно упростило процесс перового рисунка; но перовой ли он? Стержень – не перо, линия его однообразна и механична, нет переходов от нажима к тонкой линии; короче, перо – живее. Но техническое удобство, избавление от необходимости то и дело обмакивать перо и бояться клякс – делают своё дело: традиционное перо применяется всё реже.

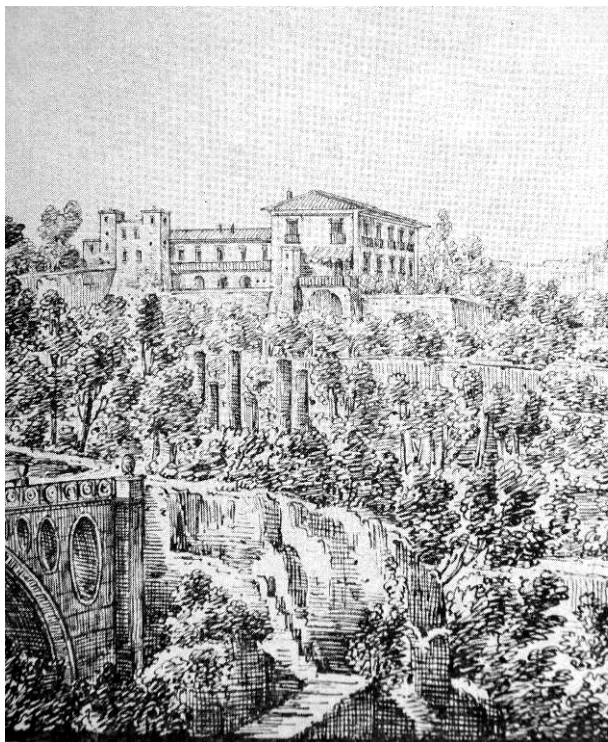


148. А. Дюрер. Антверпенский порт. Б/перо. 21,3 × 28,3. 1520.

149. А. Альтдорфер. Зармингштейн на Дунае. Б/тушь, перо. 1511.

Рассмотрим архитектурные пейзажи и зарисовки, сделанные пером. Начнем с рисунка великого Дюрера «Антверпенский порт» (илл. 148) 1520 г. На листе альбомного формата (21х28 см) очень тонкими линиями изображены прибрежные постройки с частью крепостной стены и скопление парусных лодок у причала. Композиционно красив контраст свободных пространств неба и набережной с паутинной диагональю парусников, переходящей в плотный массив застройки. Ниже массивной ближней башни видны осторожные касания пером – намётки для несостоявшейся прорисовки. Рисунок сделан безошибочной рукой большого мастера.

Другой немецкий мастер Альтдорфер девятью годами раньше исполнил полный грозной величественности перовой рисунок «Зармингштейн на Дунае» (илл. 149). Могучие скалы высятся по обоим берегам реки, и не сразу заметишь на крутом спуске и на берегу домики небольшого городка. Столетием позже выполнена перовая зарисовка Веласкеса (илл. 124), но она протонирована кистью и потому уже рассмотрена в главе «Гризайль».



150. С. Воробьёв. Сипорские ворота в Риме. Б/тушь, перо. 34,6 × 23,1. 1838.

151. С. Щедрин. Италия. Неаполь. Вомеро (фрагмент). Б/тушь, бистр, перо. 26,5 × 32,2.

С.М. Воробьёв (1817-1888) в своем великолепном рисунке «Сипорские ворота в Риме» (илл.150) обошёлся без тонировки кистью. Всё решено линией и удивительно живой штриховкой. Собственно, штриховки в традиционном понимании здесь и нет; каждый штрих означает что-то конкретное: или травинку, или форму камня, слоистость каменного уступа и т.д. и т.п. Рука уверенного мастера то проводит тончайшие линии вознесённого над скалой здания и кустики удалённого уступа в центре рисунка, то с мощным нажимом рисует камни и обрушенную ветку первого плана. И в целом насыщенность линиями разной толщины и характера такова, что всё земное резко отличается от чистого пространства неба и кажется протонированным.

О мастерском, тонированном акварелью, перовом рисунке Ф. Матвеева (илл.127) уже говорилось выше в главе «Гризайль».

Сильвестр Щедрин (1791-1830) знаменит прежде всего как певец Италии в своих живописных полотнах. Гораздо менее известна его графика. Здесь (илл. 151) приведён фрагмент его перовой зарисовки самого живописного района Неаполя – Вомеро: холмистого, богатого зеленью и останками древних построек. Кусты и деревья изображены весьма стандартным приёмом – до живого разнообразия воробьёвского рисунка должно было пройти время. Но архитектура показана живо и реалистично, особенно угол арочной постройки слева и каменные руины перед ней.

Перовой рисунок тушью русского пейзажиста И. Шишкина (илл. 152) изображает модный в XIX веке (особенно в его начале) сюжет архитектурных руин. Работа выполнена в Мюнхене, где в то время учился художник. Легкие касания тоном (кистью) не отнимают приоритета именно перового рисунка. Рисунок мастерский: огромен тональный диапазон от тончайших перовых линий на небе и освещённой стене до глухой черноты под аркой и в тени кустов. Штриховка по-разному изображает курчавую листву и замшелую каменную кладку, траву и дорожную тропу. Шишкин по праву считается блестящим мастером перового рисунка.



152. И. Шишкин. Пейзаж с руинами. Б/тушь, перо, кисть. 23,8 × 35. 1862.

153. В. Ван Гог. Закат солнца с Сен-Мари. Б/тростниковое перо. 1888.



154. Ш. Ле Корбюзье. Фрагмент Шартрского собора. Б/тушь, перо.

155. В. Сварог. Здание Львовского университета. Б/тушь.

156. Н. Лансере. Старая Рига. Б/тушь, перо. 1903.

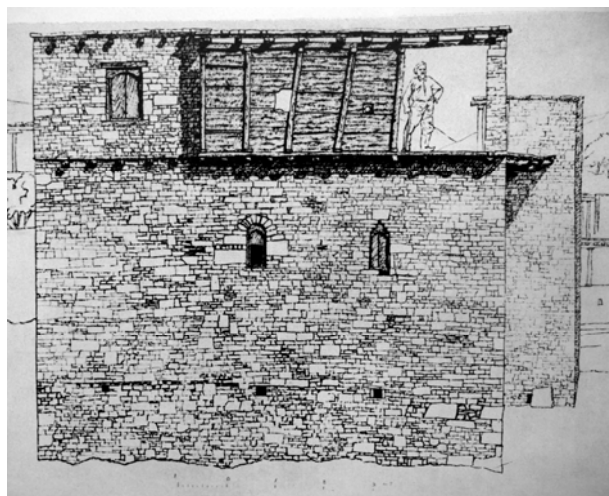
По-вангоговски темпераментно исполнен пейзаж тростниковым пером «Закат солнца в Сен-Мари» (илл. 153.). Крупный диск солнца и его лучи еле заметны благодаря тонкости линий. Зато все земное изображено чётко и плотно. Нажим пера заметно увеличивается от величественного замка дальнего

плана до рядов с посевами переднего. Тёмные черепичные кровли среднего плана своеобразным уступчатым пьедесталом поднимаются в гору.

Легендарный мэтр европейской архитектуры первой половины XX века Ле Корбюзье зарисовал пером фрагмент романо-готического собора в Шартре. Рисунок сделан сразу набело. Налицо прекрасное владение техникой перового рисунка: линии смелые, штриховка свободная, раскованная. На границе с фоном силуэт усиливается густой штриховкой вплоть до заливки. Благодаря недоработанной нижней половине рисунка композиция выглядит более остро и динамично (илл. 154).

Эффектен рисунок тушью художника В. Сварога, некогда изображённого Репиным с неразлучной бандурой. Наклонная штриховка выразительно оттеняет формы здания Львовского университета. То, что наклон штриха не меняется, избегая традиционной «курчавости» в изображении зелени, придаёт рисунку особую графическую цельность (илл. 155).

В торжественно-монументальных формах (с некоторой стилизацией под гравюры XVIII века) выполнена чисто перовая композиция тушью художника Е. Лансере (есть и архитектор Н. Лансере) «Сенат» 1901 г. (илл. 157). Неожиданно и своеобразно применена не только прямая, но и волнистая штриховка каменной набережной переднего плана. Этим устранена опасность неизбежной сухости при одной прямой штриховке. Графика листа досконально продумана; чего стоит хотя бы сложная композиция облачного неба и весенней Невы, освобождающейся ото льда. Композиция сильно горизонтальна (больше двух квадратов), и тем самым подчёркнута просторность и величавость одного из самых выразительных ансамблей Петербурга. Здесь пришлось сократить её по ширине.



157. Е. Лансере. Сенат (фрагмент). Б/тушь, перо. 1901.

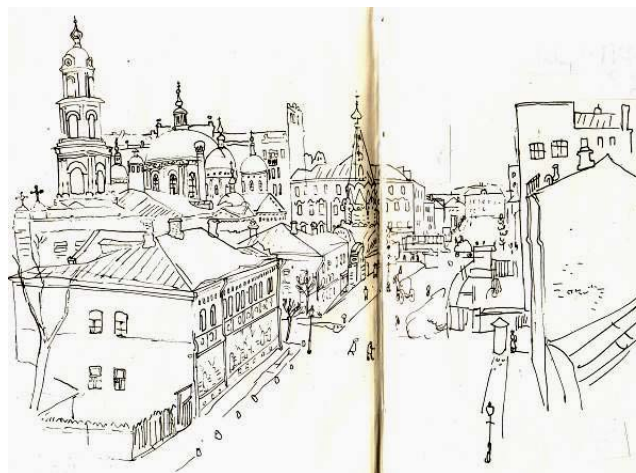
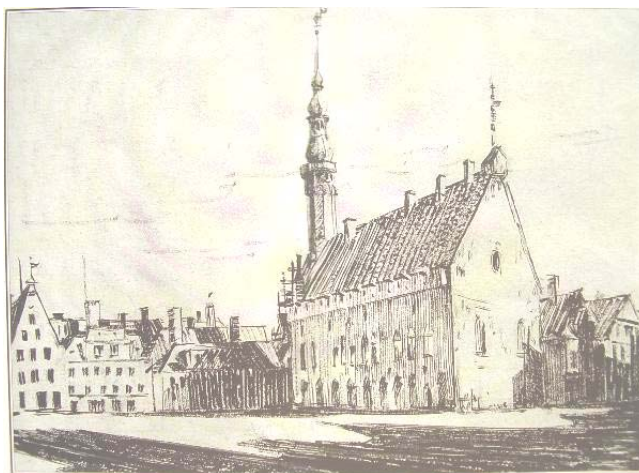
158. Г. Мовчан. Обмерный рисунок. Дом в ауле Урада. Б/тушь, перо, сухая кисть.

Рисунок архитектора Г. Мовчана (илл. 158) выполнен в ходе обмерных работ в дагестанском ауле; поэтому он документально точен даже в изображении камней кладки. Рисунок выполнен пером тушью с лёгким применением касаний сухой кисти.

Ученик Г. Мовчана архитектор В. Филимонов в 1960 г. зарисовал рижскую площадь Ратуши (илл.159). Перовой рисунок тоже дополнен лёгкими касаниями почти сухой кисти (той же чёрной тушью).

А на заре XX века перовой рисунок «Старая Рига», 1903 г. (илл. 156) выполнил Н. Лансере. В каждом штрихе чувствуется твёрдая рука архитектора-профессионала.

Очень характерный для туши чисто линейный рисунок мы видим в зарисовке В. Алфеевского «Москва. Васильевский переулок» (илл. 160). Добросовестная прорисовка архитектурных деталей не убивает белизны листа бумаги, т.к. художник не допускает излишнего сгущения штрихов и «держит ситуацию» под контролем. По контрасту с заметно «загруженной» верхней половиной рисунка нижняя и угловые части «пущены на волю»: в них максимум белого поля; тем самым обыгрывается живая тональная асимметрия; даже глухой брадмауэр справа (наверняка тёмный в натуре) девственно бел – именно во имя тональной асимметрии.



159. В. Филимонов. Рига. Площадь Ратуши. Б/ тушь, кисть, перо. 15 × 21. 1960.

160. В. Алфеевский. Москва. Васильевский переулок. Б/тушь, перо. 30 × 37. 1929.

«Архангельская церковь. Карсун» (илл. 161) – этот перовой рисунок Дмитрия Ивановича Архангельского, нашего земляка, первого учителя Аркадия Пластова, очень лаконичен и практически лишён штриховки, кроме маленького окна, подкупольной тени в проёмах колокольни, теней купольных лукович и декора фигурных ворот. Весь рисунок строится тонкой, но живой и уверенной

перовой линией. Живость и в том, что, например, линии лопаток-пилястр не упираются в скаты крыши, а чуть не доходят до них. Правее верхнего креста над воротами также две недоведённые вертикальные линии лопаток; во-первых, это даёт пространственный отрыв от ворот, а к тому же правая из этих линий, будь продлённой ниже, почти слилась бы с тенью ворот и исказила бы их рисунок. Отсутствие окружающей обстановки (даже линии горизонта) служит максимальной концентрации зрительского внимания на этом архитектурном памятнике.



161. Д. Архангельский. Архангельская церковь. Карсун. Б/тушь.

162. М. Посохин. Колокольня и башня Новодевичьего монастыря. Б/тушь.

По контрасту с линейным рисунком Д. Архангельского перовой рисунок бывшего главного архитектора Москвы Михаила Посохина (илл. 162) тонально насыщен. Рисунок набросан быстро, в нём нет аналитической вдумчивости первого, но в эмоциональности ему не откажешь. Всем своим узорочьем взметнулась колокольня, и – странное дело – кажется, что её декор детально прорисован, а ведь этого нет! Бегло промчалось перо, отмечая сперва пропорции, а затем узловые моменты силуэта и основных пятен. И притормаживало лишь в самых характерных деталях вроде круглых

«иллюминаторов» третьего яруса. И уж тем более дело не дошло до характеристик древесной растительности: герой здесь – архитектура!

На иллюстрации 52 – рисунок современного архитектора Андрея Ефимова (сразу вспоминаются студенческие годы и совместные занятия офортом в студии МАРХИ). Он выполнен с особым вниманием к технике исполнения; здесь она в какой-то степени самоценна и невольно привлекает наше внимание плавностью тональных переходов (особенно трудной в перовой технике) и широчайшим диапазоном тональных характеристик – от белизны бумаги до глубокого чёрного. Применен в основном короткий штрих. Изображён фрагмент фасада Тынской школы в Праге.



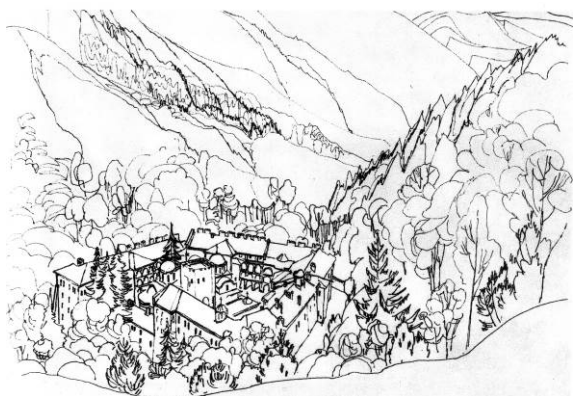
163. Г. Верейский. У Казанского собора. Б/ тушь, перо. 41,5 × 32. 1928.

164. Т. Либерман. Угол Москвы. (фрагмент). Б/ чёрные чернила, перо, кар. 1981.

В рисунках с большой глубиной пространства даже тонкие линии дальнего плана, проведённые чёрной тушью, «лезут наружу», убивая эффект глубины. В этом отношении очень интересен приём, применённый художником Г. Верейским в рисунке «У Казанского собора» (илл. 163). Мы видим левое крыло воронихинской колоннады с памятником Кутузову перед ней, иную планировку газонов и даже конного извозчика на Невском проспекте (1928 год). Но вот что интересно: дома за каналом Грибоедова (левая часть рисунка) уходят в пространство; затенённый край канала и могучий портал резко отрываются от них. В чем секрет? А секрет скорее всего в сильно разведённой

туши, дающей уже не чёрную, а серую перовую линию. Этими зрительно более лёгкими линиями проштрихован и газон, и ограждение памятника, и его чересчур «прозрачный» постамент. Наверняка его следовало уплотнить. Но, как бы то ни было, этот приём чёрного и серого штриха стоит запомнить и взять на вооружение.

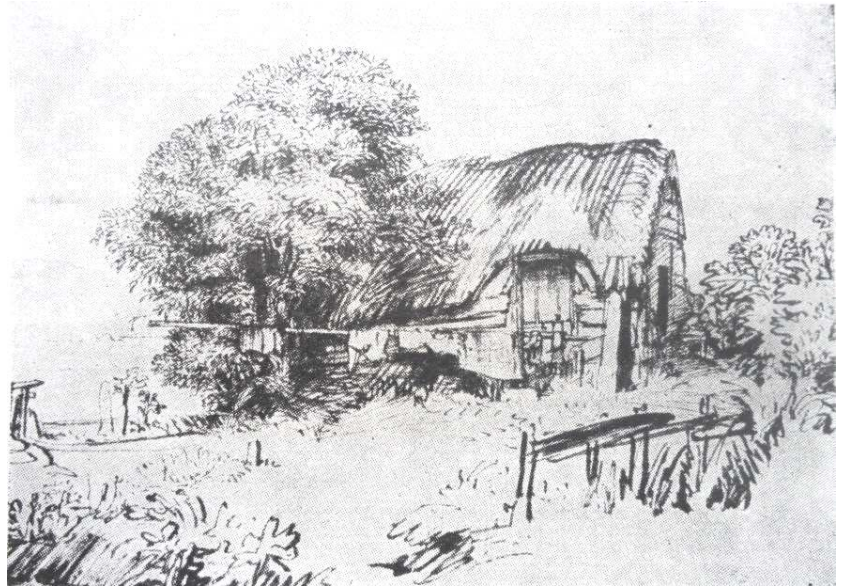
Тонкой перовой линией авторучки выполнен рисунок архитектора Т. Либерман «Уголок Москвы» (илл. 164). Непритязательный вид из больничного окна интересно рассматривать благодаря живости безошибочно нанесённых линий и удачному тональному решению. Лёгкая прокладка карандашного серого тона по фактурной акварельной бумаге отделила дома второго плана от светлых крыш первого. Сгущение штрихов в ветках деревьев слева даёт активный тональный акцент.



165. Н. Пономарёв. Болгария. Рильский монастырь. Б/тушь, перо. 40 × 57. 1975.

166. Н. Пономарёв. Болгария. Мелник. Б/тушь, перо. 50 × 73. 1975.

Перовые рисунки, сделанные Н. Пономарёвым в болгарских горах (илл. 165, 166), выполнены скорее всего по карандашным зарисовкам уже в условиях мастерской – настолько продуманы композиционное направление и характер основных тональных пятен с усиленной штриховкой: сам комплекс монастыря и контур правого склона; отзвуком им дано пятно на дальнем левом склоне. В рисунке «Болгария. Мелник» (илл. 166) графически «смакуется» складчатая структура горных хребтов. Соподчинение человеческого поселения мощи окружающих гор заставляет вспомнить Альтдорфера (илл. 149). Мастерски варьируется толщина линий. Оба рисунка – линейные по сути своей и очень близки архитектурному восприятию форм природы. Возможно, регулярному маканию ручки во флакон (и неизбежной потере темпа) Пономарёв предпочёл рапидограф с его непрерывной линией, позволяющей делать рисунок «на одном дыхании». Это достоинство есть и у гелиевой ручки, но в 1975 году (дата рисунков) гелиевых ручек ещё не было.

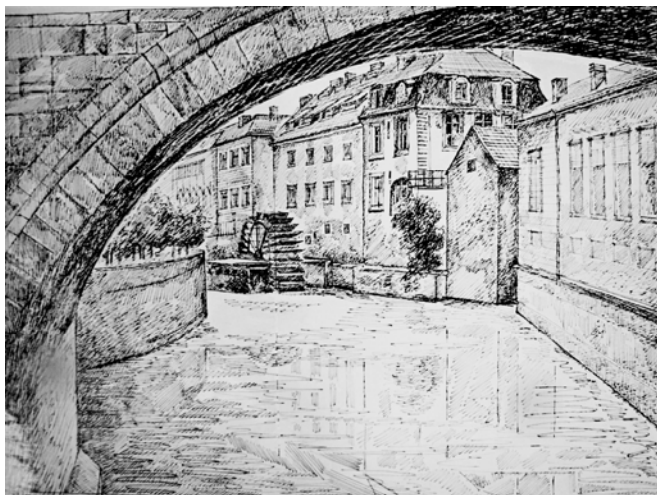


167. В. Панов. Гурзуф. Б/чернила, перо. 60 × 40. 1970.

168. Рембрандт. Крестьянская хижина. Б/перо.

Рисунок В. Панова «Гурзуф» (илл. 167) выполнен тоже чернильной авторучкой. Рисунок — чисто линейный, но линейность его весьма живописна: хотя все линии практически одной толщины, их сгущения и разрежения, кружевная контурная трактовка зелени, умелое оставление чистой бумаги — многое пленяет в этом чистом листе. И вот вечное обаяние гения! Поместил рядом перовой рисунок Рембрандта (илл. 168) — и как он жив и современен. Рядом с его великой простотой даже такой живой лист Панова начинает казаться несколько дробноватым.

Рисунок тушью Андрея Ефимова «Прага. Вид из-под Влтавского моста» (илл. 169) исполнялся как эскиз для линогравюры, а стал полноценным произведением графики. Композиция заострена контрастом тёмной, упругой арки моста со светлым «полем» водной поверхности. Очень гармонично пропорциональное соотношение воды с архитектурой. Безусловно обогащает композицию лёгкий поворот застройки правого берега. Густые чёрные штрихи мы видим лишь в изображении «потолка» арки. В остальном применены короткие тонкие штрихи, усиленные нажимом в теневых местах (кусты, колесо мельницы) либо для фиксации крупных контуров. Особо восхищает блистательная передача фактуры каменной облицовки на переднем плане.



169. А. Ефимов. Прага. Вид из-под Влтавского моста . Б/тушь. 1967.

170. М. Посохин. Панорама Москвы (фрагмент). Б/тушь, перо.

Два перовых рисунка архитектора М. Посохина (илл. 162, 170) демонстрируют богатый опыт профессионала. Легко и свободно нарисованы колокольня и башня Новодевичьего монастыря с их сплошным декором. В рисунке панорамы Москвы явно применена линейка, и в этом нет никакого криминала; ею иногда пользовался даже великий Врубель. Стоит обратить внимание, как одновременно цельно и не теряя живости трактованы пятна зелени. Вертикальная штриховка придаёт им графическую цельность и стройность, а курчавые завершения – живописность, столь желательную в сплошном окружении ортогональной архитектуры.

Невозможно не привести пару великолепных перовых рисунков Евгения Чивикова (1946-2013), преподавателя МАРХИ (илл. 171, 172). Точность и живость неразделимы в его работах. Вот дорогой сердцу автора перекрёсток Кузнецкого Моста и Рождественки (бывшей улицы Жданова), где чуть вперёд и налево затаился уютный курдоннер – дворик родимого МАРХИ. На угловом ризалите банка детали поданы с умным отбором, без перегрузки. А как красиво оставлена белая бумага на травянистом склоне холма в зарисовке Саввино-Сторожевского монастыря! Слева направо «стекает» тонально насыщенное пятно с архитектурой и деревьями. А на свободном поле так музыкально льётся тропка-дорожка из двух живых линий. И как умно приостановлена более подробная детализировка каменного узорочья храмов!

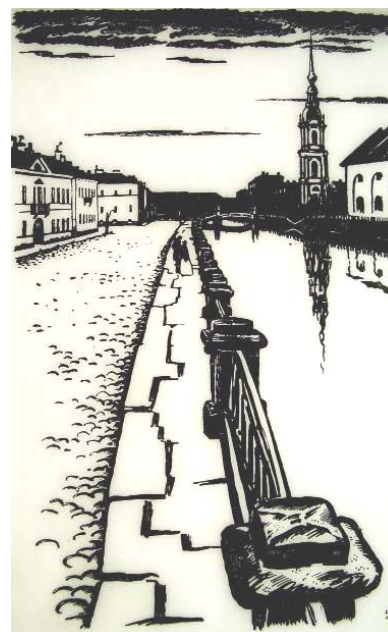


171. Е. Чивиков. Улица Рождественка. Б/гелиевая ручка. 2000.



172. Е. Чивиков. Саввино-Сторожевский монастырь. Б/гелиевая ручка. 1992.

Но применение туши не ограничивается перовой техникой. Рисунок тушью «Колоколья Изборского монастыря» архитектора В. Филимонова (илл. 55) выполнен кистью. Отсутствие промежуточных серых тонов придаёт работе особую графичность.



173. Г. Верейский. Москва. Кузнецкий Мост. Б/тушь, кисть. 52,5 × 43,5. 1927.

174. А. Быховский. Тифлис. Б/тушь, белила. 1923.

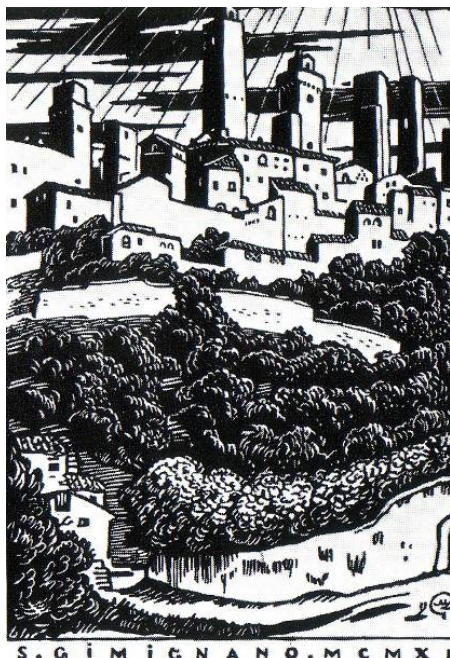
175. М. Добужинский. Иллюстрация к Достоевскому. Б/тушь, граттаж.

«Тушь, кисть» значит и под рисунком Г. Верейского «Москва. Кузнецкий Мост», выполненным в 1927 году (илл. 173). Хотя и есть подозрение, что некоторые тонкие линии домов дальнего плана (по левой стороне улицы) проведены пером, в остальном совершенно очевидна работа тонкой кистью: и насыщенной (толпа, крупные тени), и полусухой (вертикали окон ближнего дома). Рисунок достаточно крупный (52,5х43,5) и наверняка сделан по заранее намеченному карандашному рисунку.

Выполненный с высокой точки вид Тифлиса художника Быховского (илл. 174) – пример сочетания чёрной туши, гуашевых белил и тонированной подкладки (это плотная бумага красноватого тона). Использование трёх тонов даёт почти живописный эффект. Для этого пейзажа характерен чёткий геометризм линий, удачно сочетающийся с достаточно подробной прорисовкой даже дальнего плана. По контрасту с дробностью дальнего плана очень лаконичны мощные тени переднего плана.

Художник М.В. Добужинский изобрел новую технику работы с тушью, которую назвал «граттографией» (сейчас говорят «граттаж»). На загрунтованный белым (чаще темперой) картон наносится рисунок густой тушью, по которому там, где это нужно, иглой процарапываются тонкие белые линии. Впервые он применил эту технику в рисунках к собственной книге «Воспоминания об Италии» (илл. 176). На листе с башнями Сан-Джиминьяно очень эффектно искрятся белые блики тёмной листвы, а в рисунке с ночной

Сиеной процарапан узкий месяц и горизонтальные штрихи неба. Этот приём использован и в иллюстрациях Добужинского к «Белым ночам» Достоевского (илл. 175). На вертикальном листе с набережной Крюкова канала белые штрихи по чёрному мы видим и по краям туч на небе, и на ограждениях канала, и сам дальний мостик – это тонкие царапины иглой.



176. М. Добужинский. Иллюстрация к «Воспоминаниям об Италии». Б/тушь, граттаж.

177. Г. Верейский. Ленинград. Площадь Восстания. Московский вокзал. Б/тушь. 1928.

Интересные возможности скрыты и в технике работы сухой и полусухой кистью (выше говорилось о рисунке Г.С. Верейского «Москва. Кузнецкий Мост»). Его же рисунок «Ленинград. Площадь Восстания. Московский вокзал» (илл. 177) выполнен тоже в этой технике. Почти сухой (и скорее всего щетинной) кистью протёрты основные массы светло-серого тона. Чисто белым осталось лишь пятно фонаря. Полусухой кистью намечены членения и окна вокзала (справа). Сочный чёрный – лишь в изображении трамвая и автобуса на первом плане и нескольких фигур. Линии дальнего здания в центре уже тонкие и более аккуратные, чем размашистые мазки вокзала. Своеобразный импрессионизм, отсутствие точных прорисовок в этой работе хорошо согласуются с традиционной атмосферой суеты на привокзальной площади.

Рассмотрев все эти примеры, нельзя не прийти к выводу, что флакон обычной туши таит в себе немалые художественные возможности.

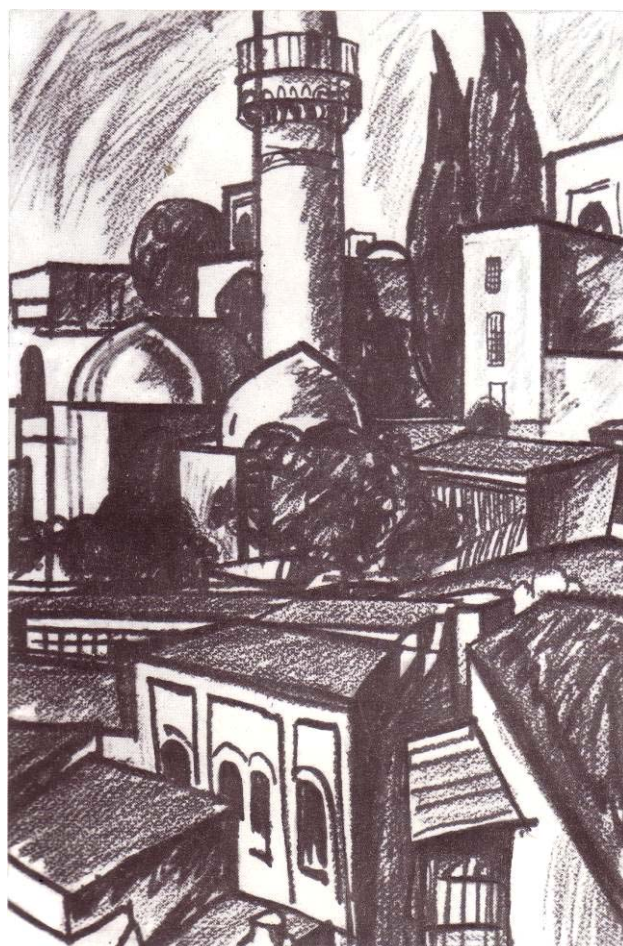
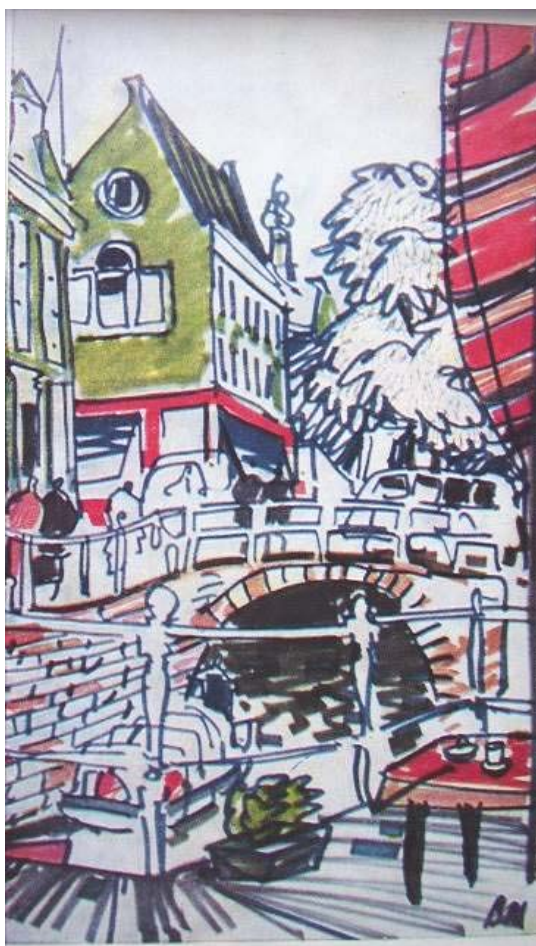
Фломастер

«Берегитесь фломастера! Он коварен и легко вводит в заблуждение. Слишком уж бойко бежит его линия по бумаге», – пишет художник А. Кокорин. Ему вторит В. Панов: «Хотелось бы предостеречь ребят от увлечения фломастерами» (это из статьи в журнале «Юный художник»). Архитекторы гораздо благосклоннее и даже доброжелательны: «Возможности этой техники неограниченны. Линии, пятна, штрих, заливка могут быть разнообразными по тону, цвету и фактуре... Гибкая линия, возможность несколькими штрихами дать точную характеристику архитектурной формы, материала – основные качества таких рисунков. В зависимости от силы нажима можно получать тонкие или толстые линии и штрихи, а также разные фактуры. Рисунки, эскизы, выполненные фломастером, очень выразительны и разнообразны по технике исполнения (линейные, штриховые, тональные, цветные)», – пишет К. Зайцев в учебном пособии «Современная архитектурная графика» 1970 г. Впрочем, это было время повального увлечения только что появившимися фломастерами. Теперь можно дать им более объективную оценку.

Безусловно, фломастер и не зло, и не панацея. У него есть и плюсы, и минусы. Им невозможно быстро покрыть большую поверхность листа, как углём или кистью. Ему недоступны тонкие цветовые градации, как акварели и пастели. Но архитекторам и не обязательно углубляться в колористические тонкости. Основной язык архитектора – линия, а линия фломастера куда отчётливее и карандашной, и перьевой. Поэтому в руке хорошего рисовальщика фломастер – надёжный спутник. Он портативен и всегда готов к работе. И не надо обустраиваться с размещением палитры и сосуда с водой. Ограниченность цветовой палитры не страшна архитектору, профессионально склонному к условности графической подачи. Он не впадёт (в отличие от художника) в отчаяние при отсутствии летом зелёного фломастера. Деревья будут синими – ну и что? Главное – пропорции не зависят от цвета. На рисунке архитектора В.Г. Макаревича «Амстердам» (илл. 178) уголок этого своеобразного города выглядит убедительно и даже живописно, несмотря на скромнейшую палитру (красный, сине-чёрный и зелёный). И вот она, изобретательность архитектора: дерево оставлено белым, чтобы выделить зелёный цвет старинного домика! И пара машин на мосту оставлены неокрашенными, чтобы не вносить излишнюю пестроту в центре рисунка. И, судя по всему, времени-то было у автора считанные минуты. Нужен был

предельный лаконизм – и мы его видим. Но одновременно – какая богатая, многоплановая композиция: за перилами набережной – катер на воде и горбатый мост с машинами и пешеходами; и лишь за ними – угол переулочка и удивляющее в этой тесноте большое дерево. А самый передний план – это кулиса полосатого тента над столиком уличного кафе. Ведь и сама композиция «спланирована» по-архитекторски крепко.

А вот зарисовка художника Таира Салахова «Старый Шеки» (илл. 180). На ней пара старинных двухэтажных азербайджанских домов. Здесь чувствуется рука живописца: синие, красные, зелёные и чёрные штрихи и чередуются, и накладываются один на другой в стремлении передать реальные цветовые характеристики. Небо и земля легко проштрихованы пастелью. В том же 1965 году и в том же формате (36х48), только вертикальном, Салахов исполнил броскую, обобщённую композицию «Крыши старого Баку» (илл. 179). Фломастер и здесь дополнен пастелью.



178. В. Макаревич. Амстердам. Б/фломастер. 1966.

179. Т. Салахов. Крыши старого Баку. Б/фломастер. 48 × 36. 1965.

Но для решения серьёзных цветовых задач фломастер, конечно, не пригоден. Его стихия – внятная чёрная линия с её собственными художественными возможностями. Хочется сказать, что в сравнении с перовым и карандашным рисунок фломастером более «мужественен». Действительно, нужна немалая смелость и уверенность, чтобы несмываемой чёрной линией рисовать с натуры. Зато как эффектен удачный рисунок фломастером! К таким, безусловно, относится зарисовка югославского архитектора Петровича «Новодевичий монастырь. Надвратная церковь» (илл. 181). Рисунок удачно скомпонован, линии живые, лишённые сухости. Светлая трактовка деревьев очень уместна, иначе была бы тональная «перегрузка». Наибольшее сгущение тона (купола церкви) эффектно дано на белом фоне.



180. Т. Салахов. Старый Шеки. Б/фломастер, пастель. 36 × 48. 1965.

181. З. Петрович. Новодевичий монастырь. Надвратная церковь. Б/фломастер. 1978.

На илл. 182 и 183 видим две зарисовки с высокой точки: Кирилло-Белозерского монастыря, выполненную архитектором Г. Одинцовым, и вид города Толедо, запечатлённый Ю. Ждановым; здесь умело применены промежуточные серые тона, которые дает полусухой чёрный фломастер (откосы берега, стена замка и т.п.). Так что от крыш Старого Баку до портрета целого города – не так уж мал диапазон простого чёрного фломастера.

Обводка фломастером нередко применяется в работах, выполненных акварелью; это усиливает их «графичность». Примеры: «Церковь Успения в Кондопоге» (илл. 184) и «Кижский ансамбль» (илл. 185) ульяновского архитектора В. Филимонова. В светлом рисунке с кондопожской церковью брёвна помечены очень лёгкими касаниями фломастера, сгущаясь лишь в тенях и на изломе форм. А в сумрачном «Кижском ансамбле» понадобился нажим в полную силу.



182. Г. Одинцов. Вид на Кирилло-Белозерский монастырь. Серая бум./фломастер.

183. Ю. Жданов. Толедо. Б/фломастер.

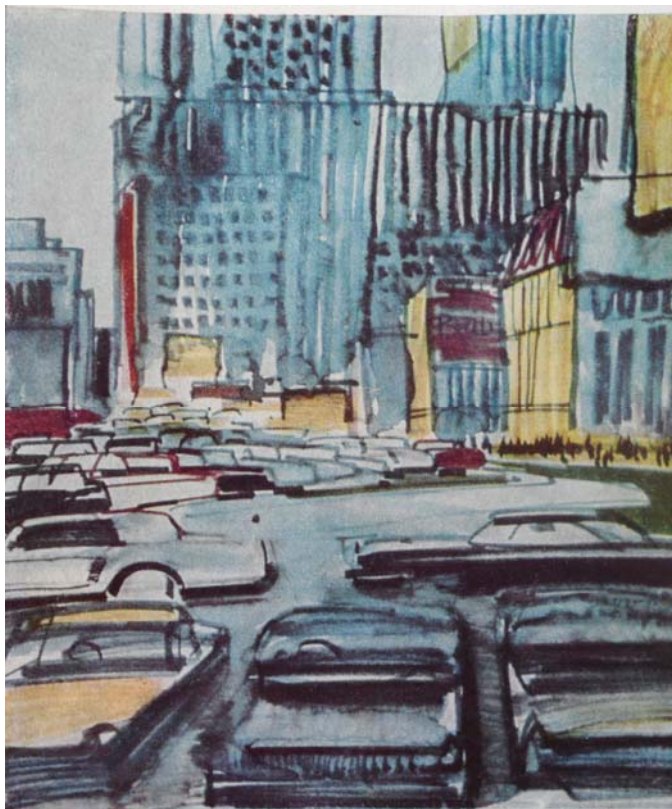


184. В. Филимонов. Церковь Успения в Кондопоге. Б/акв., фломастер. 1970.

185. В. Филимонов. Кижский ансамбль. Карелия. Б/акв., фломастер. 20 × 30. 1970.

Живую и прямо-таки живописную зарисовку уголка болгарского Несебра Г. Одинцов выполнил также фломастером (илл. 186). Рисунок наполнен воздухом благодаря отсутствию глухих чёрных пятен. Даже самые тёмные места (например, в верхнем окне справа) не замазаны сплошь, а плотно проштрихованы. Виртуозно применение штриховки: от длинных вертикальных линий (край стены, двери, окна) до живых очертаний булыжников и вкраплений каменной облицовки. Применён даже точечный пунктир (черепица дальнего домика). Живость рисунку придаёт и тональная контрастность плотной левой половины листа солнечной правой.

А применение цветных фломастеров наш милый преподаватель В.Г. Макаревич дополнил частичной размывкой кистью (илл. 187). Таким образом некоторая зрительная сухость этой техники была побеждена и в прямом, и в переносном смысле. Видно, что насыщенность города машинами особенно впечатлила Вадима Григорьевича, и даже архитектуре он отдал меньше внимания – лишь обозначив её довольно сухой геометризмом..



186. Г. Одинцов. В улочках Несебра. Б/фломастер. 30 × 20. 1973.

187. В. Макаревич. Монреаль. Б/цв. фломастеры, размывка. 1967.

4. Выбор живописной техники (акварель, гуашь, пастель)

Поскольку от чёрно-белой графики переходим к графике живописной, отметим один из парадоксов: акварель, как бы ни была она насыщена цветом и тоном (Суриков, Врубель), тем не менее будет отнесена к графике, а любая пастель или практически монохромные полотна И. Обросова – к живописи. Ну что ж, с традицией, даже нелепой, спорить трудно.

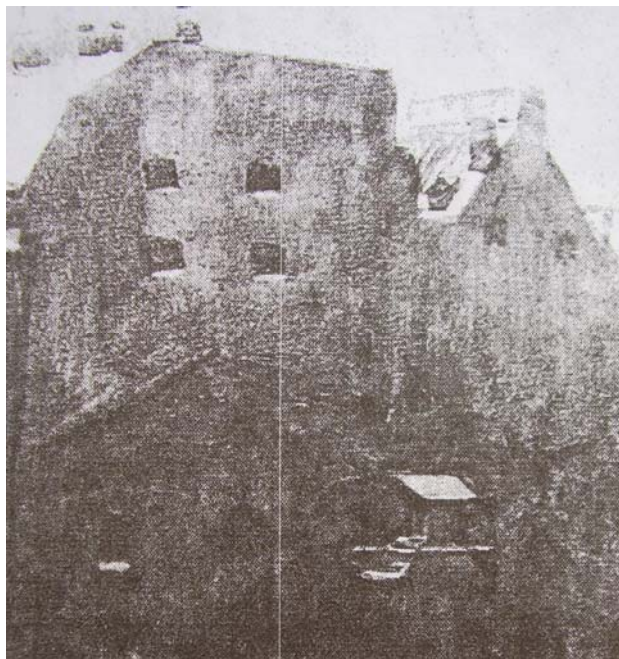
Поскольку чисто пастельные архитектурные пейзажи крайне редки (иное дело доработка пастелью акварельных, гуашевых и работ фломастером), сосредоточимся, прежде всего, на акварели и гуаши.

Первый вопрос – что предпочесть – решается, как правило, тем, что имеем при себе. Но при более вдумчивом отношении можно заранее определить, что наиболее подойдёт к решению предстоящей задачи. Можно предположить, что суровые громады стен Соловецкого монастыря в серый сумрачный день лучше всего изобразить плотной гуашью, а лёгкую ротондочку на берегу озера – акварелью. Вода и небо вообще легче исполняются акварелью «по-мокрому», благодаря мягкости расплывов.

Стоит, наверное, серьёзно продумать своё отношение к акварели «по-мокрому», насколько она применима к изображению самой архитектуры. Ведь архитектура заключена в более чем жёсткие границы: камень и облако – слишком разные понятия. Здание в тумане или за завесой дождя, безусловно, отвергает жёсткие контуры, и без влажной подкладки здесь не обойтись. Но когда купол вдруг расплывается и начинает напоминать меховую шапку (пусть даже «шапку Мономаха») – вряд ли это можно считать удачей. Так что мягкость влажной акварели надо использовать там, где она уместна. Хороший тому пример – акварель архитектора В. Атанова «Памятник Екатерине II в Петербурге». Сам памятник очень чётко и контрастен на фоне неба, а зелень слева и весь второй план, включая небо и здание Александринского театра, выглядят довольно воздушно – ибо написаны по влажной бумаге (илл. 188).

Важную роль в акварели играет бумага. Разумеется, хороша плотная, зернистая и хорошо проклеенная. Но вот гениальный мальчик Коля Дмитриев (1933-1948) писал на тонкой шероховатой потрясающие, зрелые пейзажи. Его работы всегда воспроизводятся во всех переизданиях книги Льва Кассиля «Ранний восход» (посвящённой Коле), а здесь – весенний городской пейзаж (илл. 237), где узнаётся тогдашняя улица Кропоткинская, и звучный (не верится, что это – акварель) интерьер деревенской избы (илл. 331). Сам Коля писал своему другу в последнее лето короткой жизни: «В живописи полностью перешёл на тонкую шероховатую бумагу – она позволяет свободно лить

краску...» Эта бумага (обычно импортная) – не просто шероховатая, а, скорее, пунктирно-рифлёная, и краска после заливки оседает в этих углублениях, создавая специфическую фактуру. Вот именно на такой бумаге С. Боим написал «Ленинград зимой» (илл. 189). Осевшая краска на почти глухом широком торце большого дома создаёт потрясающую иллюзию кирпичной кладки, и художник сознательно избрал горизонтальное положение этой фактуры. А в изображении, скажем, готического храма (особенно интерьера) лучше бы подошла вертикальность этой фактуры. Репродукция, к сожалению, чёрно-белая.



188. В. Атанов. Петербург. Памятник Екатерине II. Б/акв.

189. С. Боим. Ленинград зимой. Б/акв. (фрагмент).

Весьма поучителен опыт работы такого блистательного акварелиста, как Александр Иванов (1806-1858). Выше уже была представлена его небольшая, но очень «ёмкая» акварель «Рим близ Сант-Джиованни в Латерано (илл. 42). Акварель менее 27 см в ширину охватывает огромное пространство от холмов переднего плана до строений второго и третьего планов, а далее, за обширной равниной, поднимается плавный силуэт далёких гор. Известно, что, будучи прекрасным рисовальщиком, Иванов экономил этюдное время и прибегал к помощи камеры-лючиды, проецирующей на бумагу очертания изображаемого объекта.

Итак, довольно подробный рисунок в тонких (!) линиях у него готов. Что делает этот гениальный художник дальше? Казалось бы, он сразу на каждое место положит безошибочно найденный цвет. И вот, словно бы специально для нашего ознакомления с его рабочей «кухней», он почему-то прерывает работу

над акварельным пейзажем «Roca Vinibadta» (илл. 189-а). И что мы видим? Мы видим, что мастер лёгким холодноватым тоном аккуратно, почти поученически прокладывает все теневые места изображаемых объектов и тем самым лепит их объёмные формы.



189а. А. Иванов. Roca Vinibadta. Конец 1840-х – 1850-е. Б/акв., кар. 29,6×44.

При этом он уже слегка варьирует тональность этих теней (так, падающая от крыши тень отдалённого дома в центре листа плотнее собственной тени на его узком торце с окном наверху). В итоге самыми скудными средствами уже дана облегчённая тональная картина пейзажа. Мы видим и чувствуем крутую вертикальность горы слева, пологий подъём дороги и её обрывистый правый край, чувствуем даже невидимое нам раздвоение этой дороги, уходящей в просвет между домом переднего плана и наклонным откосом холма с белым домом. Насколько проще продолжать эту, уже как бы «проявленную» работу по сравнению с листом, покрытым трудноразличимым ребусом тонких линий.

«Тающие» возможности влажной акварели виртуозно использует хорватский австралиец Иозеф Збуквич (илл. 190). Самый дальний план практически сливается с небом, и тональная плотность левого берега нарастает очень постепенно. И как красиво решена активная светотень в правом верхнем углу работы. Работы Збуквича очень эффектны, но в этом есть опасность именно для архитектурного пейзажа в ортодоксальном его понимании. Пример тому рассмотрен в разделе «Двух- и трёхплановая ... композиция...» в связи с одним из его акварельных пейзажей (илл. 361).

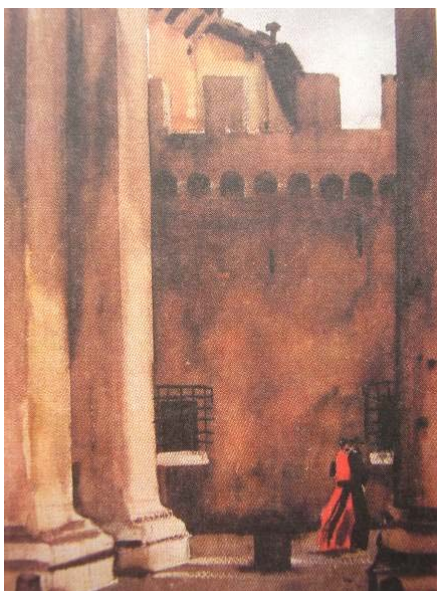


190, 191. Акварели Д. Збуквича.

Говоря же о тонально насыщенных пейзажах, нужно заметить, что очень опытные мастера могут и в акварели набрать мощный тон, не впадая в грязь – тому пример ватиканская акварель Салахова (илл. 192): акварель в наиболее тёмных местах положена очень густо, как гуашью; сама акварель – насыщенного красно-кирпичного тона. И как мощно взяты тёмные кипарисы в помпейской акварели Сурикова (илл. 194), а также пятна зелени у Бенуа (илл. 265, 266) и Остроумовой-Лебедевой (илл. 284, 285). Плотные тона дают работе чёткую конструктивную форму, поэтому излишне белёсая акварель проигрывает рядом с работой насыщенной тональности.

Непрозрачная гуашь имеет массу достоинств. Прежде всего, она допускает длительную, многослойную работу, не теряющую при этом звучности цвета, т. к. каждый новый слой кладётся как бы заново, не смешиваясь с высохшим нижним. Разумеется, это не догма и возможно динамическое смешение влажных красок, особенно в изображении неба, воды, зелени или крупных глухих поверхностей (например, крепостных стен). Здесь возможны почти те же эффекты, что и в акварели «по-мокрому».

Пример длительной, педантичной (но не утратившей звучности колорита) работы мы видим в пейзаже Павла Корина «Рим. Собор Св. Петра» (илл. 32). Гуашь небольшого размера (20 x 30) выглядит торжественно и монументально благодаря талантливо найденной композиции и точности детально проработанного рисунка.

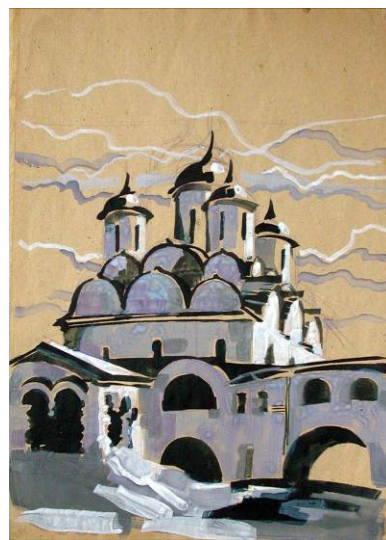
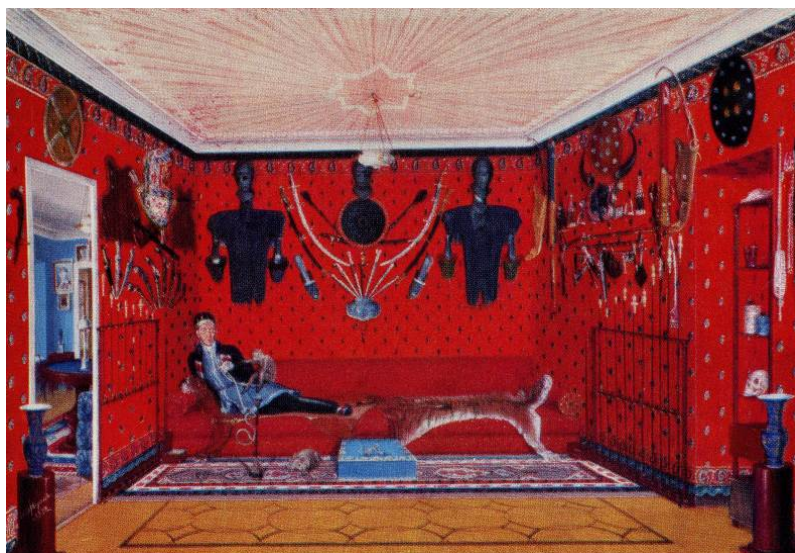


192. Т. Салахов. У стен Ватикана. Б/акв.

193. М. Добужинский. Перуджия. Картон/ акв., гуашь. 1908.

194. В. Суриков. Помпея. Улица. Б/акв. 25,2 × 17,7. 1884.

А какая смелая звучность цвета опять же в небольшом (23,5 х 33,5) интерьере Жерена 1830 года (илл. 195)! Напротив, сдержанно-глуховата гамма гуаши Добужинского «Крыши» 1916 г. (илл. 46). Она даже покрупнее формата А2 (47,5 х 64,5), детально прорисована и дополнена штрихами пастели. Один из секретов цельности тёплой предвечерней гаммы в том, что работа выполнена на картоне охристо-коричневого цвета.



195. Н. Жерен. Интерьер. Б/гуашь. 23,5 × 33,5. 1830.

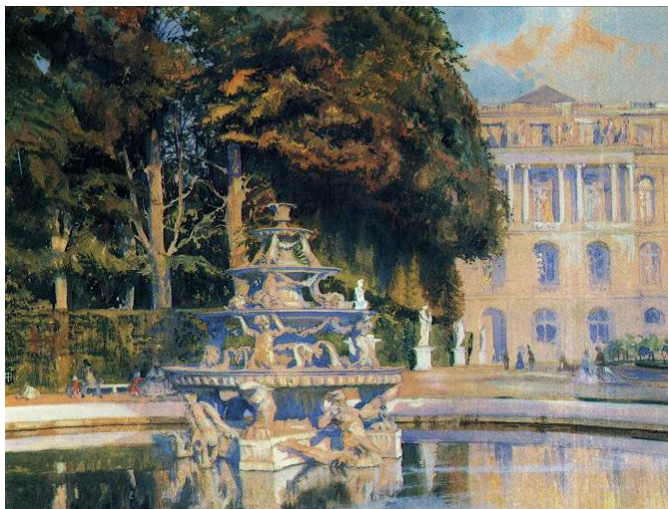
196. С. Нецветаева. Спасский собор Прилуцкого монастыря. Б. тонир./ гуашь.

Добужинский нередко писал на картоне, уплотняя при необходимости тональность картона акварелью, затем дорабатывая еще более тёмными тонами гуаши — и, благодаря белилам фона, архитектура выделяется эффектным

силуэтом. Такова его «Перуджия» (илл. 193). Выполненный также на картоне гуашью «Домик в Петербурге» (илл. 230) дополнен штрихами пастели.

Приём использования тонированной (обычной обёрточной) бумаги мы видим на работе студентки С. Нецветаевой (илл. 196). Здесь применены только белая и чёрная гуашь с лёгкой примесью синей акварели. Крайне скупая по средствам, работа графична и лаконична. А вот гуашь (с акварелью) А.Н. Бенуа «Версаль. Фонтан «Пирамида», выполненная также на картоне тёплого тона, выглядит очень живописно несмотря на весьма скромный диапазон красок (илл. 197).

Всё архитектурно-рукотворное (фонтан, бассейн, скульптуры, здание) решено в этом пейзаже, по сути, белилами и синим, а сам картон явился основным, всё объединяющим тоном. Даже облачко над фронтоном – это пятно незакрашенного картона. Весь лист – настоящий шедевр использования тона подкладки. По контрасту с архитектурой фрагмент зелёного массива решён очень сочно и плотно, с почти чёрными тенями – это активно отрывает его от стоящего вдали здания и заодно служит хорошим фоном для пирамидального фонтана. Virtuозный рисовальщик, Бенуа сумел сберечь нетронутый картон даже в сложном рисунке пирамидального пятиярусного фонтана с фигурками амуров, не говоря уж об освещённых стволах деревьев... Изумительно сочно написана листва деревьев с чёрно-синими тенями. Крохотные фигурки левее фонтана и возле дворца уточняют масштаб архитектурного ансамбля.

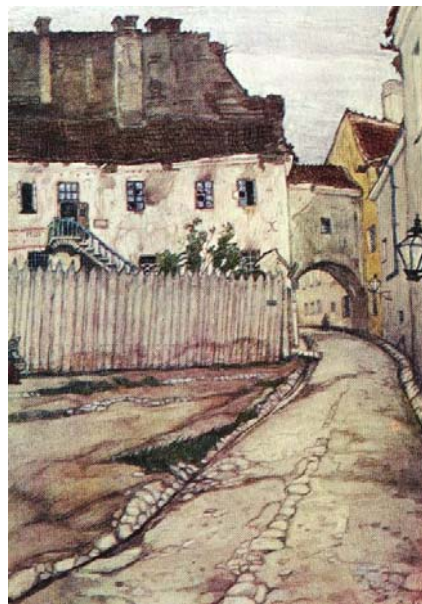
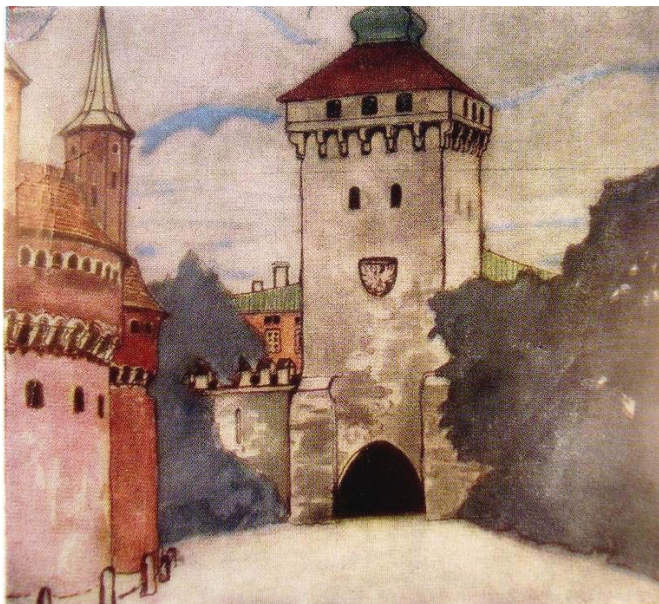


197. А. Бенуа. Версаль. Фонтан «Пирамида». Картон/акв., гуашь. 47,5 × 65. 1910.

198. Д. Мартен. Северный этюд (фрагмент). Б/акв. 22 × 28. Начало XX в.

Для тусклого серого предвечернего пейзажа художник Д. Мартен применил под акварель цветную бумагу спокойного охристого тона (илл. 198). Большая часть неба и вода остались нетронутыми, а берега и постройки написаны в

холодной гамме с активным использованием линий в шатре храма и лёгкими горизонтальными касаниями на стенах – убедительная имитация фактуры досок и брёвен.

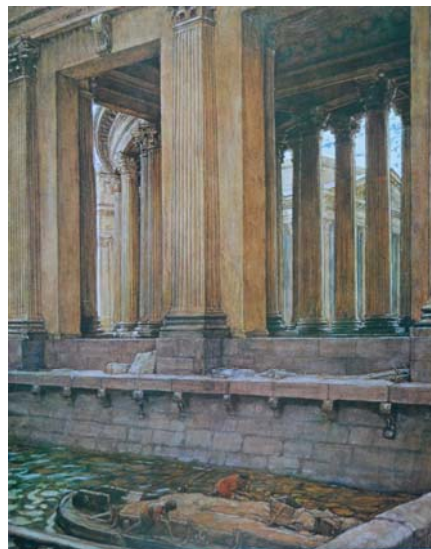
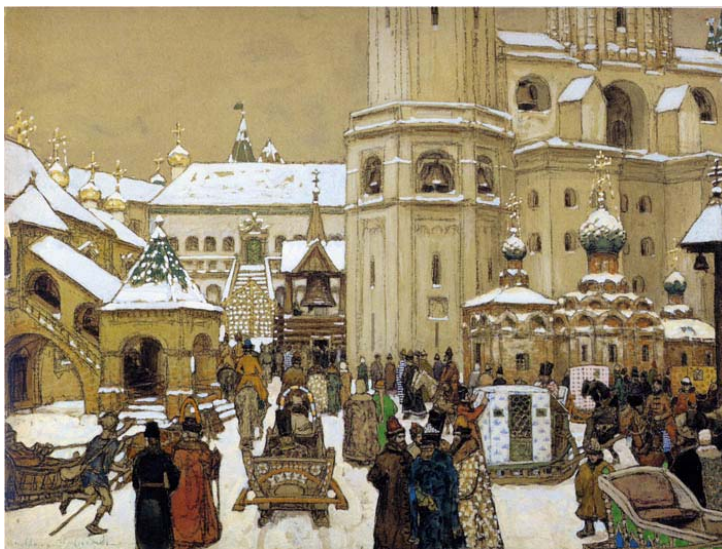


199. Г. Лукомской. Краков. Серая бум./акв.

200. М. Добужинский. Вильна. Трущобы. Б/акв., гуашь. 1907.

Акварель Г. Лукомского «Краков» написана на серой бумаге (илл. 199). Её мрачноватая цельность вполне вписывается в концепции художников «Мира искусств» начала XX века. Интересно и то, что художник обошёлся без белил. Мастера начала XX века (Врубель, Бенуа, Добужинский и др.) нередко применяли в одной работе сразу несколько техник. Крупно проложенные акварельные пятна дорабатывались гуашью, а порой ещё и пастелью. Достаточно вспомнить, что, например, в графической композиции Врубеля «Тридцать три богатыря» употреблены акварель, бронзовая краска, гуашь, уголь, тушь, серебро, перо. Вот и очень красивый пейзаж М. Добужинского «Вильна. Трущобы» (илл. 200) поверх акварели доработан гуашью. Строгая сероватая гамма с лёгким уклоном в лиловатость оживлена нежным цветом штукатурки небольшого домика с тёмной крышей, оттеняющей робкую трогательность этого жилища с как будто бы растерянными «глазами» окон. В этой гамме очень активно смотрятся и синие перила лестницы, и глухая зелень палисадника.

Аполлинарий Васнецов в работе над «Ивановской площадью в Московском Кремле в XVII веке» применил серую бумагу, акварель и гуашь (илл. 201). Тонально в композиции главенствует серый цвет бумаги, разнообразясь лишь вспышками белого (снег) и несколькими цветными пятнами на одежде и в архитектуре. Даже серое небо не вызывает протеста – настолько органично увязаны все тона этой композиции.



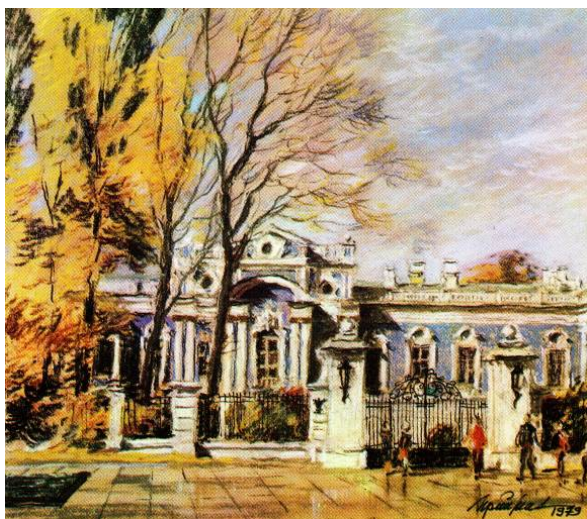
201. А. Васнецов. Ивановская площадь в Московском Кремле в XVII веке. Б. серая/ акв., гуашь. 1903.
 202. Е. Лансере. Колоннада Казанского собора в Петербурге. Б/акв., гуашь. 1903.

Пейзажи советского художника А. Дейнеки тоже, как правило, сочетают акварель с гуашью (илл. 204) или гуашь с темперой (илл. 203). Темпера – это нечто вроде несмываемой гуаши (связующим в темпере служат эмульсии, которые при высыхании практически нерастворимы). Темпера лишена ещё и другого недостатка гуаши – сильного высветления при высыхании.

Она не блесит в отличие от масляной живописи, и великий Серов в последние годы творчества отдавал ей предпочтение («Пётр I», «Похищение Европы», ряд портретов). А вот фронтально взятую Испанскую лестницу на площади Испании в Риме (илл. 204) тот же Дейнека написал одной гуашью безо всяких примесей. Акварель с гуашью мы видим в крупной композиции Е. Лансере «Колоннада Казанского собора в Петербурге» (илл. 202).



203. А. Дейнека. Площадь Свердлова. Декабрь 1941. К/гуашь, темпера. 62 × 75,5. 1946.
 204. А. Дейнека. Рим. Площадь Испании. Б/ акв., гуашь. 37 × 51. 1935.



205. Б. Приймак. Мариинский дворец. Б/пастель. 1979.

206. А. Панова. Лист из серии «Верхняя Радищевская улица». Б/пастель, соус. 30 × 40. 2000.

А уж коли выше была упомянута редкость применения пастели, то вот работа Б. Приймака «Мариинский дворец» (илл. 205) и композиция А. Пановой «Верхняя Радищевская улица» (илл. 206) полностью выполнены в этой технике. Пастель – очень нежная техника и нуждается в закреплении специальными фиксативами, которые довольно успешно может заменить лак для волос (сильной фиксации). Разумеется, приходится при этом смириться с некоторым огрублением тонов.

Здесь следует сказать ещё об одном художнике, преданном городской архитектурной тематике и работающем преимущественно пастелью. Это Евгений Куманьков, настоящий поэт Москвы (в его серии «Москва» – около двухсот работ). Умный и тонкий рисовальщик, в совершенстве владеющий техникой пастели, он предстаёт романтиком, умеющим раскрыть самую «душу» города. Особенно привлекали его заповедные островки столицы: Тверской и Рождественский бульвары, кусочек старой Таганки и Ордынки. В пастели «Осенний день. Рождественка» (илл. 207) круто поднимающаяся улица окаймлена краснокирпичными стенами свидетелей иных времён: мощной монастырской стеной слева и зданием с классицистическим ризалитом справа. Четырёхъярусная белая колокольня, главная доминанта композиции, сближена по цвету с осенним небом и мокрой мостовой. Высокое дерево слева дополняет картину живым рисунком полуголых осенних веток. Цветовая гамма (по сути, двухцветная: холодный свинцовый и кирпично-красный) очень проста, но обогащена взаимными цветопроникновениями: так, пилястры портика над входом повторяют цвет неба и мостовой. Удачно применена и типичная для пастели растушёвка.



207. Е. Куманьков. Осенний день. Рождественка. Б/пастель. 1979.

208. Фото Л. Нецветова. Автору было любопытно сверить пейзажи с натурой. Куманьков сузил колокольню и несколько вогнул фасад здания справа. Стекольников для пятна в центре приблизил купол отдалённой церкви. Козорезенко ввёл условную зелёно-красную цветовую гамму. Художники решали чисто образные задачи, и осуждать их было бы несправедливо.



209. П. Козорезенко. Трубная площадь. К/темпера. 1980-е.

210. О. Максимов. Усадьба Грачёвка. Б. тонир./чернила, белила. 1990.

Любопытно сопоставить эту пастель с темперой П. Козорезенко (илл. 209) и с рисунком углем В. Стекольниковым, выполненным с этой же точки (илл. 113). Скривлённый Куманьковым правый дом (в угоду живости композиции) правдивее показан Стекольниковым. Будучи недавно в Москве на этой, дорогой автору, улице (чуть дальше и направо его родной МАРХИ), он не удержался и, нарушая запреты порядка и своего возраста, перелез через ограду стройки ради ещё одного фотографического кадра с этой точки (илл. 208).

У художника Куманькова по части чисто пастельных пейзажей есть немало славных предшественников: тут и Петров-Водкин (илл. 212), и даже Левитан (илл. 211), для которого, впрочем, архитектурные мотивы весьма нетипичны.



211. И. Левитан. Вид в окрестностях Бордигеры в Италии. Б/ пастель. 1890.

212. К. Петров-Водкин. Севр. Тонир. бум./ пастель, ит. кар. 1908.

Шестидесятые годы прошлого века отмечены увлечением новомодными тогда фломастерами. Их заведомая графичность в сочетании с цветом приводила порой к очень своеобразным результатам – таким, как зарисовка архитектора Вадима Макаревича «Амстердам» (илл. 178) или «Старые Шеки» (илл. 180) художника Таира Салахова. Обе работы – середины шестидесятых годов. Зарисовка Салахова слегка подтонирована пастелью. Пастелью можно доработать и подсохшую акварель, но фиксировать осторожно и в несколько этапов, дабы не размочить саму акварель. Эксперименты с техникой исполнения могут дать интересные результаты – как, например, этюд «Усадьба Грачёвка», выполненный О. Максимовым на тонированной бумаге сочетанием чернил с белилами (илл. 210).

Да и акварель, с разговора о которой начата эта глава, с давних пор прекрасно соседствует с таким традиционно архитектурным материалом, как тушь. Тонкая перовая обводка исстари сопровождала архитектурные чертежи, придавая им полную законченность даже в самой тонкой детализовке. Вот «Вид Михайловского замка со стороны площади Конетабль» Патерсена (илл. 213). На акварели 1801 года мы видим только что построенный для нового императора Павла I дворец – Михайловский замок, а перед ним – конный памятник Петру I скульптора К.Б. Растрелли, тоже установленный всего год назад. В панорамной акварели М. Воробьёва «Смирна» (илл. 214), возможно, применена не тушь, а сепия; аннотация это не уточняет, но слово «перо» говорит именно об окончательной перовой доводке тёмными линиями.

Добавим, что и Патерсен, и другие современники в доработке акварелей никогда не применяли тушь абсолютной черноты.

Иное дело – двадцатый век. Тут, как правило, стал обыгрываться резкий тональный контраст чёрной туши с мажорными красками акварели. Яркий тому пример – две зарисовки художника В. Алфеевского. Влюблённый в архитектуру, он выполнил множество талантливых, острых по композиции городских пейзажей в различных техниках.



213. Патерсен. Вид Михайловского замка со стороны площади Конетабль. Б/акв., тушь, перо. 1801.

214. М. Воробьёв. Смирна (фрагмент). Б/акв., кисть, перо. 30,3 × 46,5. 1820.



215. В. Алфеевский. Кузнецкий Мост. Б/акв., тушь, белила. 47 × 63. 1975.

216. В. Алфеевский. Солнечный день. Б/акв., тушь, белила. 65 × 49. 1975.

Его акварели «Кузнецкий Мост» (илл. 215) и «Солнечный день» (илл. 216) довольно условны по цвету; он не озабочен зрительной иллюзорностью, даже здания решены в основных членениях и объёмах, без детальной прорисовки; но

как чётко и убедителен силуэт каждого из них, как безупречно выстроена перспектива – и какой заряд бодрой свежести исходит из этих листов! По контрасту к идеальной четкости архитектурных объёмов живое наполнение (люди и машины) решено нарочито эскизно – и это (включая свободно положенные пятна синего цвета на проезжей части) придает композициям яркий динамизм. Художник смело применяет линейку как одну из характерных черт его индивидуального почерка, награждающего архитектуру изначально присущей ей чёткостью. Его монохромные городские зарисовки так же живы и выразительны (илл. 98, 99).



217. В. Милашевский. Гурзуф. Б/акв. тушь. 1965.



218. Л. Хижинский. Стрельна. Руины. Б/акв., тушь, перо. 1940-е.

А вот художники-графики В. Милашевский и Л. Хижинский дорабатывали тушью вполне полноцветные реалистические пейзажи (илл. 217 и 218), придавая им окончательную звучность и чёткость. Как видим, тушь не применена ни в небе «Стрельны», ни на втором плане «Гурзуфа» – так оберегается воздушная пространственность этих композиций.

Как видим, и акварель, и гуашь со всевозможными сочетаниями друг с другом, а также с пастелью или с перовой тушью открывают почти безбрежные возможности для творческого воплощения архитектурного пейзажа. Таким образом, есть полная возможность найти технику исполнения и по душе, и созвучную изображаемому сюжету.

5. Постановка задачи и выбор сюжета

На иллюстрациях 219 и 220 мы видим изображение Венеции в технике акварели. Обе акварели считаются принадлежащими кисти великолепного мастера акварели М.А. Врубеля, но выглядят исполненными разными художниками. Одна (илл. 219) довольно эскизна, без чёткой прорисовки не только силуэта монастыря Сан-Джорджо Маджоре на втором плане, но даже гондол первого плана. Акварель же «Мост Вздохов» (илл. 220) прорисована настолько детально, что есть предположение об использовании фотографии в процессе работы. Впрочем, умение Врубеля в точной прорисовке деталей неоспоримо безотносительно к этому вопросу.

Почему эти акварели столь различны, что первая больше похожа на серовскую, чем на врубелевскую? Автор пособия склонен считать официальную атрибуцию ошибкой и почти уверен, что она именно серовская. Но если даже отвлечься от вопросов авторства, ясно, что первая работа сделана второпях. Задача ограничивалась заранее: дать цветовую характеристику редкого для Венеции серенького дня с полным отсутствием светотени и противопоставить активную тональность чёрных гондол цельному, тоже достаточно плотному в тоне силуэту монастыря. Эта работа – скоростной этюд прежде всего цветового состояния, тогда как «Мост Вздохов» – полноцветная, законченная «до упора» акварель: и цвет, и рисунок в ней блистательно отработаны, они находятся в нерасторжимом единстве, даже следов карандаша не видно, ибо вся работа – мозаика тонально-цветовых пятен.



219. В. Серов (?). Венеция. Б/акв. 31,8 × 22,5. 1892.

220. М. Врубель. Венеция. Мост Вздохов. Б/акв. 25,7 × 12,6. 1890-е.

221. А. Бенуа. Венеция. Мост Вздохов. Б/акв. 30,8 × 21,3. До 1927-го.

Для сравнения любопытно рассмотреть акварель Александра Бенуа (1870-1960) с тем же мостом Вздохов (илл. 221). Она почти монохромна в отличие от солнечной и мажорной акварели Врубеля: холодно-серые стены зданий, бледно-охристое небо и точно взятый серо-зелёно-голубой тон венецианского канала; лишь вдали краснеет квадратик кирпичного здания. По сравнению со врубелевской акварель Бенуа более «замылена», т.е. менее чётка, менее «архитектурна». Зато в кадр попала мрачная стена тюрьмы справа (потому-то и мост Вздохов, что после суда во Дворце дожей (слева) осуждённого проводили по этому мосту и зачастую он в последний раз видел через пару квадратных окон родную Венецию).

Этот же мост активно использован Врубелем в его живописном панно «Венеция»; в чисто композиционных целях он приближен к пестрой группе людей первого плана (илл. 222); к стилистике панно приведено скульптурное украшение угла здания Дворца дожей.

Стоит добавить, что по примеру Врубеля мост Вздохов, как самую романтическую из примет города, зарисовали (в самых разнообразных техниках) практически все советские художники, побывавшие в Венеции. Даже в нашем областном музее хранится этюд маслом одного из Кукрыниксов – Н. Соколова (илл. 223), а ведь у него есть и акварель 1957 года с тем же сюжетом.



222. М. Врубель. Эскиз панно «Венеция». Б/акв., белила, граф. кар. 36,4 × 19,3. 1892 - 1893.

223. Н. Соколов. Венеция. Мост Вздохов. Х/м. 69,7 × 45,2. Ульяновский обл. худ. музей.

224. А. Остроумова-Лебедева. Столбы. Венеция. Большой канал. Б/кар., акв. 33 × 46,3. 1911.

Акварель Остроумовой-Лебедевой (илл. 224) тоже изображает Венецию – Большой канал. В этой работе безусловно преобладает рисунок: живыми, свободными линиями нарисованы с полдюжины гондол на водной глади; очень

добросовестно, но не утратив живости, прорисованы фасады домов вдоль канала. Если полностью убрать цвет, оставив только рисунок, работа остаётся выразительной.

Таким образом, на примере трёх работ (илл. 219, 224, 220) мы видим три различных подхода к архитектурному пейзажу. В первом случае быстрый цвето-тональный этюд без детальной прорисовки, иногда даже без предварительного рисунка карандашом. В этом случае фиксируется самое общее впечатление, чего, конечно, маловато для архитектурного пейзажа.

В работе Остроумовой-Лебедевой с явным преобладанием рисунка есть самое главное – объёмно-линейные характеристики архитектурного пейзажа; этот подход вполне правомерен, и от него не требуется полной и натуральной живописности – достаточно лёгкого намёка на цвет. Это очень распространенный подход к архитектурному пейзажу.

В работе «Мост Вздохов» Врубеля найдена полная гармония между рисунком и живописью, и всё же это работа художника, а не архитектора: архитекторы ещё более подчёркивают характер архитектуры и её деталей – так что у них, как правило, превалирует рисунок, подчёркнуто детальный в характерных элементах.

Ещё до начала работы надо ясно осознать, какая задача ставится и будет решаться в ходе работы над этюдом. Если вы хотите запечатлеть объект при конкретном состоянии природы в этот момент (например, закат или туман), то наибольшее внимание надо будет обратить на цвето-тональное решение.



225. Б. Семёнов. Ленинград. Исаакиевский собор. Б/акв.

226. В. Суриков. Вид на Кремль зимой. 15,4×24. 1876.

В акварели Б. Семёнова «Ленинград. Исаакиевский собор» (илл. 225) хорошо передана туманность дождливого города: махина собора решена цельным пятном почти без детализовки, к тому же по влажной бумаге. Чёткий силуэт имеют лишь ансамбль памятника с фонарями и отражением, а также группа людей в правом нижнем углу. Художник, несомненно, видел детализовку фасадов собора, но если бы он её ввёл в работу – пропало бы очарование этой влажно-туманной атмосферы.

В том случае, если «героем» работы предполагается сам архитектурный памятник, придётся крепко приналечь на точный добросовестный рисунок – такой, какой мы видим на суриковских акварелях (илл. 18–22). Обратите внимание, как добросовестно прорисована Троицкая башня Кремля (илл. 226), но ведь и купола второго плана (Успенского собора и колокольни Ивана Великого) намечены не менее точно.

Замечательный художник П.Д. Корин, побывавший, благодаря М. Горькому, в Италии в начале 1930-х годов, выполнил ряд замечательных рисунков и акварелей, посвящённых Риму, Флоренции и другим городам Италии, в частности, уникальные акварельные панорамы Флоренции (14×122 см! (илл. 4) – представьте эту ленту с достаточно детальной проработкой) и Римской Кампаньи (13,5×155 см!). Неоднократно зарисовал, а также выполнил две гуаши с собором Св. Петра в Риме (илл. 32). Гуашь небольшая (20×30 см), но обратите внимание на детальность её проработки; кроме того, очень красиво и её живописное решение с розоватым утренним светом и голубыми тенями.

И рисунок, и краски этой работы безупречны.

Вообще рисунок в архитектурном пейзаже – это его стержень. Никакой волшебный колорит не спасёт покосившуюся башню, если она не Пизанская.

В этом пособии приведено достаточно замечательных примеров как для подражания, так и для соперничества (а почему бы и нет?). Чем выше поставленная цель, чем прилежнее стремление к ней, тем выше и результаты.

Итак, выйдя на натуру и глядя на избранный вами объект, попытайтесь представить свою, еще не начатую, работу в виде законченной. Этот момент очень важен. Многие начинают рисовать сразу (чего там время терять?), а в середине работы или уже в конце досадуют, что скомпоновать можно было удачнее, либо горюют о тональных промахах (например, покрытые тоном освещённые белые стены уже не выделяются так, как в натуре, и лучше было бы оставить их белой бумагой...). И в ходе работы полезно возвращаться мысленно к своему замыслу и стараться работать именно в его «русле». Конечно, замыслу

сопутствует целый комплекс соображений: и техника исполнения, и композиция, наиболее подходящая к вашему сюжету. Об этом дальше.

Один и тот же объект может дать повод для разных сюжетов. Допустим, какое-то здание – главный герой вашей композиции. С какой-то точки оно выглядит наиболее характерно: Эрехтейон, например, непременно изображают с портиком кариатид. Но ведь есть ракурсы, с которых этот портик не виден. Вот и новый, весьма необычный (а потому интересный) сюжет. Третий сюжет – изображение фрагмента, например, именно этого портика. Четвёртый – когда удалённый Эрехтейон виден сквозь затенённые колонны Парфенона – на втором плане. Вот уже и четыре сюжета. А есть и другие ракурсы, и разное состояние погоды. Так что пищи для творчества любой объект может дать предостаточно.

Но есть более широкие градации, чем отдельный объект. Например, городская улица и интерьер, набережная реки и парковые постройки – всё это настолько разные сюжеты, с постановкой и разрешением различных задач, что можно сгруппировать произведения по разделам и рассмотреть эти разделы порознь, осознавая в то же время, что все они взаимосвязаны, все трудны и требуют умения и прилежания.

Городской пейзаж

Имеется в виду прежде всего то, что город рассматривается изнутри, в его, так сказать, сердцевине. А панорамное изображение города издали? Это, как правило, понятие из давних времён, когда города ещё были компактны и вырастали прямо из окружающих зелёных пространств, как, например, Владимир на Клязьме (акварель 1819 года – илл. 11), или Романов-Борисоглебск (илл. 10), либо Казань, как она выглядела в 1803 году (илл. 9).

Благодаря развитию фотографии сейчас отпала потребность в детальном панорамном изображении целых городов. А раньше такие многотрудные работы (как правило, рисунок с акварелью) были единственным средством запечатлеть образ города или его частей. Существует целая круговая панорама Петербурга, выполненная итальянцем Анжело Тозелли в 1817–1820 годах, в технике акварели и гуаши (илл. 7). Об этой работе и ее необычайных параметрах (51×656 см!) уже говорилось в историческом разделе, но именно здесь уместно о ней вспомнить, т.к. эта панорама как раз является образцом удивительно точного и добросовестного городского пейзажа. Ничто не упущено внимательным и дотошным взглядом художника. Панорама

выполнена с астрономической башни Кунсткамеры, которая тогда ещё не имела завершения (нынешний вид Кунсткамеры – на акварели И. Бухман – илл. 277).

Шведу Патерсену (1750-1815) мы обязаны огромным количеством (около ста) живописных, акварельных и гравированных видов Петербурга конца XVIII и начала XX века. На акварели «Вид Полицейского моста через Мойку» (илл. 227) мы видим уже столичный размах Петербурга в самом начале XIX века. Барочным мотивам (здание слева) уже противостоит расцветающий классицизм (здание справа). В самом разгаре облицовка набережной, и художник добросовестно изображает работу каменщиков.



227. Б. Патерсен. Вид Полицейского моста через Мойку. Б/акв., тушь, белила. 43,7 × 70,2.

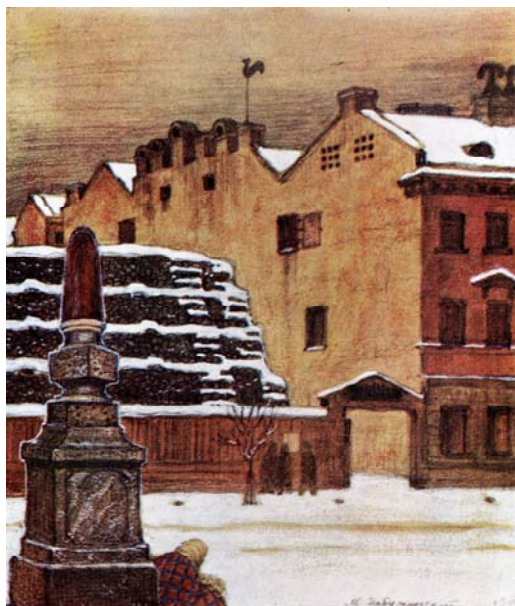
228. Б. Патерсен. Сенатская площадь. Памятник Петру I (фрагмент). Б/акв., тушь, белила. 49,2 × 63,6. 1799.

В год рождения Пушкина Патерсен зарисовывает Сенатскую площадь с Медным всадником (и здесь на первом плане работы по благоустройству); рядовая картина того времени – мачта стоящего рядом парусника; на другом берегу – распластаный брус Академии художеств (авторы Кокоринов и Деламот) с характерным плоским куполом со шпилем (илл. 228).

Петербург, повзрослевший на сто лет, мы видим на многих работах истинного певца этого города – М.В. Добужинского. Он избегает изображения парадных ансамблей северной столицы, его больше интересует будничное, повседневное лицо города. Такова акварель «Зима в городе» (илл. 229) с угрюмой брандмауэрной стеной и ступенчатой пирамидой дров. Не менее буднична и пара зимних пейзажей, увиденных сверху из окна: «Домик в Петербурге» (илл. 230) и «Крыши» (илл. 46). Близка к ним по духу и акварель Остроумовой-Лебедевой «Петроград. Двор военно-медицинской академии» (илл. 231) с довольно унылым, хотя и тёплым, предвесенним колоритом.

Свою любовь к изображению архитектуры Добужинский распространил и на тихие провинциальные российские города: «Воронеж. Ворота» (илл. 232),

«Вильна. Трущобы» (илл. 200). Чинный Лондон увиден им из-за триумфальной колонны, с проезжающим кэбом справа (илл. 233), нарядный, кукольный Хаарлем (илл. 234) – с другого берега узенького канала.



229. М. Добужинский. Зима в городе. б/акв., белила. 20,8 × 17,9. 1904.

230. М. Добужинский. Домик в Петербурге. Картон/пастель, гуашь. 37 × 49. 1905.



231. Остроумова-Лебедева «Петроград. Двор военно-медицинской академии». Б/акв., гуашь. 45 × 47. 1918.

232. М. Добужинский. Воронеж. Ворота. Б/акв. 34 × 40. 1912.

Кстати, это далеко не частый случай фронтального расположения в пейзаже уличных зданий. Как правило, в таком случае они находятся по другую сторону реки (илл. 53, 62, 214) или площади (илл. 16, 26, 203, 204, 205). Этот приём имеет свой резон: ведь слишком крутой ракурс (с тротуара) скрадывает интересные детали фасадов; к тому же в спокойной фронтальности есть своё очарование: яснее чувствуется разномасштабность зданий, проглядывают силуэты зданий заднего плана; к тому же силуэтный рисунок стволов и ветвей

деревьев (обычно уже или почти безлиственных) придаёт композиции большую декоративность (илл. 205, 234, 289, 354).



233. М. Добужинский. Лондон. Монумент. Акв/белила. 33,4 × 29,3. 1906.

234. М. Добужинский. Канал. Хаарлем. Б/акв. 29 × 35,7. 1910.

Куда более типично перспективное изображение улицы (с одного из тротуаров и очень редко – с проезжей части). Наиболее заманчивы композиции с разновысокими зданиями, а уж наличие колокольни или шпиля – это сущая изюминка, которую тем не менее опасно помещать в центре, что мы и видим в работах опытных мастеров (илл. 126, 139, 160, 207). На всех четырёх пейзажах эти акценты смещены влево от центра, что, конечно, не является правилом: будь колокольня, как на Пятницкой улице в Москве (илл. 98), расположена по правую сторону улицы, она и была бы справа.

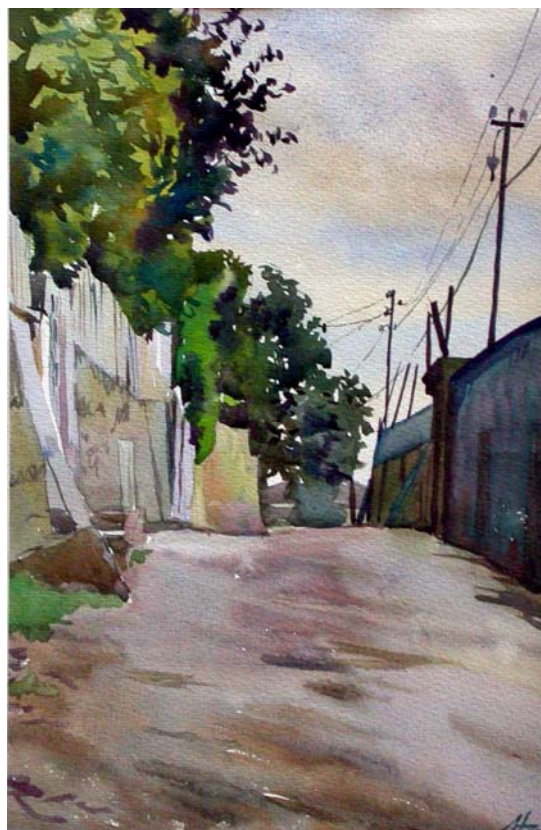
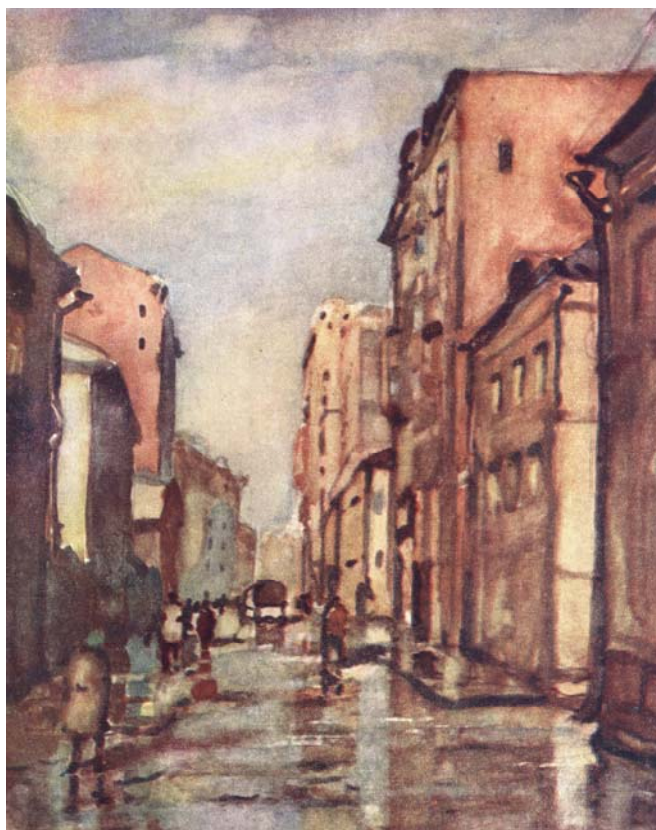


235. Е. Чивиков. Прага. Национальный театр. Б/акв., белила. 1998.

236. Л. Нецветаев. Флоренция. Дом Галилея. Б/акв. 35 × 47. 1994.

Очень украшают композицию улицы старинные сложносилуэтные здания со скульптурой, как, например, на акварели Е. Чивикова «Прага. Национальный театр» (илл. 235). Иногда вашим вниманием может завладеть непритязательное, но богатое своей историей здание – например, дом семьи Ульяновых в Ульяновске (илл. 413). Летом 1994 года, будучи во Флоренции, я на одной из крутых улочек на берегу Арно вдруг увидел малозаметную надпись со словами «Галилео Галилей» (естественно, по-латыни) на стене весьма обыденного желтоватого дома. Ну можно ли не зарисовать дом великого смутьяна? Я, разумеется, присел с акварелью, а из проезжающей мимо машины маленькая девочка, показывая на меня, крикнула: «Питторе!» – что означало «художник». Улочка круто уходит вниз в жаркое марево красных черепичных кровель (илл. 236).

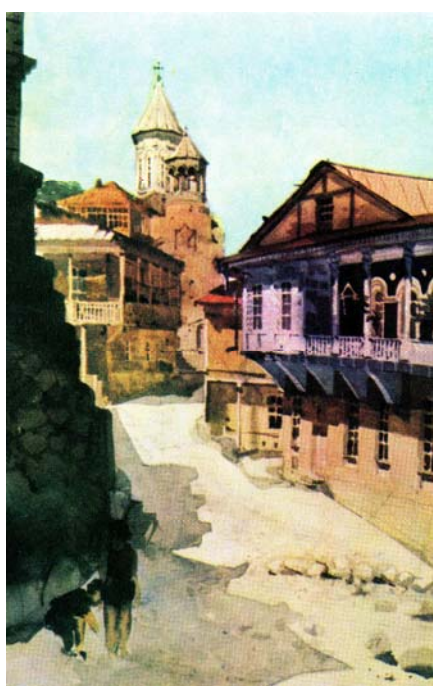
А вот изображение обычной, рядовой улицы может спасти только мастерство. Автор на восьмом десятке лет не перестает восхищаться удивительной акварелью пятнадцатилетнего Коли Дмитриева (1933-1948) – «Весенняя улица» (илл. 237). Как она живописна и сколько в ней звонкого весеннего мажора! Какая потеря для искусства его ранняя смерть! В главе «Интерьер» встретимся с ещё одной великолепной акварелью гениального мальчика.



237. Н. Дмитриев. Весенняя улица. Б/акв. 1948.

238. Л. Нецветаев. Улочка в Гагре. Б/акв. 35,5 × 23,3. 1980.

Узенькая улочка старого города может подарить интересную композицию даже в том случае, когда самих зданий не видно «в кадре». Так, в Гагре я написал кусочек горбатой улицы, зажатой между заборами. Привлекла резкая асимметричность повышающейся левой стороны (за каждым забором крутой подъем) и затенённых заборов понижающейся правой (илл. 238). Улица на значительном рельефе всегда живописна, а уж тем более при наличии зданий, отмеченных ярким национальным характером, как в акварели В. Смирнова «Улица в Тбилиси» (илл. 239). Здесь тоже контраст затенённой и солнечной сторон. Очень эффектны тени консольного этажа жилого дома справа и шатровые купола храма, замыкающего перспективу.



239. В. Смирнов. Улица в Тбилиси. Б/акв.

240. К. Купецио. Москва. Улица Разина. Б/гуашь. 1978.

Зимние пейзажи отличаются особой мягкостью колорита (илл. 53, 230). В акварели К. Купецио дразнящим контрастом к общей мягкости красок предстают красные стены дома с белыми пилястрами и несколько смягчённое перспективой красно-белое узорочье храма слева (илл. 240). А в акварели Д. Архангельского «Симбирск. Театральная улица» (илл. 243) зима уже окончательно сдала позиции и вдоль улицы тоже тянутся рыжие полосы мокрой оттаявшей земли. Крыши, уже освободившиеся от снега, особенно ярки в чистом весеннем воздухе. Даже чистая фронтальность композиции ничуть не кажется скучной.

Город интересен не только улицами, но и своей внутренней структурой. Вид из окна на двор и окружающую застройку может оказаться очень интересным и композиционно, и по цвету. В пастели Б. Приймака «Киев. Андреевская церковь» (илл.241) храм виден из-за крыш близстоящих домов, причём наклонная, закопчённая стена придаёт композиции своеобразие и своими тёмными тонами насыщенной охры удачно контрастирует с холодной свежестью неба и тёплой лиловатостью стен храма.

Ещё более оригинален выбор композиции в акварели А. Бенуа «Крыши Парижа» (илл. 242). Голубеющий под нежно-розовым небом купол Пантеона над грядой разностильных домов виден из-за ската яркой черепичной крыши. Красочная гамма определяет общий мажорный настрой этого этюда.



241. Б. Приймак. Киев. Андреевская церковь. Картон/пастель.

242. А. Бенуа. Крыши Парижа. Б/акв. 23 ×31. 1928.



243. Д. Архангельский. Симбирск. Театральная улица. Б/акв. 27,2 ×36. 1932.

244. В. Алфеевский. Вид от Петровки на Кузнецкий Мост. Б/акв., перо. 1970-е.

И вот она, верность излюбленному мотиву (илл. 244)! Ещё один вариант зарисовки В. Алфеевским пересечения Петровки с Кузнецким Мостом (см. илл.

215). Обратите внимание на диагональный проход более светлого пятна (часть здания совсем не покрыта тоном!). Сколько живости и динамики добавляет эта тонально-цветовая раскрепощённость при точнейшем рисунке! У этого мастера многому можно поучиться. Поэтому и завершим главу мыслями из его книги воспоминаний «По памяти и с натуры» (тем более, что они напрямую связаны с темой этой главы и каждый из нас, рисующих в городе, испытывал нечто подобное): «Я много рисовал на улицах города, делая наброски и часто законченные вещи акварелью и маслом. В рисовании на улице, на людях есть особенности, трудно с чем-либо сравнимые. Гул улицы, её разговор, толпы людей, непрерывность движения – всё это таинственным образом проникает в твою работу, становится вполне наглядной формой твоих художественных переживаний. Я всегда это вижу в работах, сделанных прямо на улице. Это, конечно, не значит, что эти работы лучше сделанных в мастерской, но они отличны от них».

А вот и прямые советы менее опытным художникам, вплоть до забавной рекомендации в конце:

«Рисую на улице, на людях, надо обладать известной долей мужества. Самое трудное – это расположиться на работу: возня с расстановкой этюдника, выдавливание красок на палитру, а если ты работаешь акварелью, заполнение водой банок и тому подобное. Работать на улице лучше стоя – сидя ты чувствуешь себя незащищённым, и над тобой со всех сторон неприятно высятся “любители искусства”».

Никогда не надо заискивать перед зрителем, кокетничать, стараться понравиться – это сразу ставит тебя в подчинённое, унижительное положение. Часто сосредоточенность, серьёзность твоего отношения к работе передаются прохожим, и тогда тебе мешают несколько меньше.

Когда тебя спрашивают, для кого ты работаешь, для себя или для государства, отвечай: “для государства”. Обычно, совершенно удовлетворённые ответом, сразу уходят, не взглянув на работу».

Архитектура в природном окружении.

Парковая архитектура

Нет нужды доказывать, что зелёный наряд планеты в индустриально развитых странах неуклонно сокращается. И в естественном природном окружении в России чаще всего мы видим только объекты культурного

наследия прошлого: уцелевшие (либо восстановленные) усадьбы, храмы, монастыри либо достаточно удалённые от областных центров деревеньки. Поэтому большинство иллюстраций по этой теме говорят нам о времени минувшем.

Каковы типичные черты таких сюжетов? Прежде всего, значительная роль природного пейзажа как такового, будь то широкая панорама (как в акварели А. Иванова «Рим близ Сант-Джиованни в Латерано» (илл. 42) или изящный парковый павильон (как в акварели «Павловск. Вольер» Остроумовой-Лебедевой, илл. 263). Или даже фрагмент монастырского здания, как в ранней акварели С. Андрияки (илл. 245).

Акварель Мартынова «Владимир на Клязьме» (илл. 11) показывает город, стоящий на нетронutom природном рельефе с его оврагами, холмами и балками, заросшими кустарником. Такими было большинство российских городов вплоть до середины XX века. Загородные дворцы XVIII-XIX веков тоже обычно имели самое естественное природное окружение. Обилие зелени вокруг них демонстрируют изображения Елагина дворца в 1822 году (илл. 246) и Большого Ораниенбаумского дворца в 1847-м (илл. 247).

В панорамных пейзажах (особенно с низким горизонтом) небу отводится серьёзная образно-художественная роль. Обратите внимание на разнообразие трактовки неба в иллюстрациях 14, 27, 41, 42, 43, 185, 196, 235, 270.



245. С. Андрияка. Уголок монастыря. Б/акв. 1980-е.

246. И. Иванов. Елагин дворец со стороны парка. Б/акв., гуашь. 31 × 45,4. 1822.

247. А. Беземан. Большой Ораниенбаумский дворец. Б/акв. 25,3 × 37,8. 1847.

Отметим также, что в связи с территориальным господством природы на листе архитектурные элементы, как правило, удалены и соподчинены по размерам — не по значению! Они занимают чаще всего незначительную часть листа, но, тем не менее, именно они становятся главным акцентом, ядром композиции, в каком бы месте листа они ни находились. Так, в работе

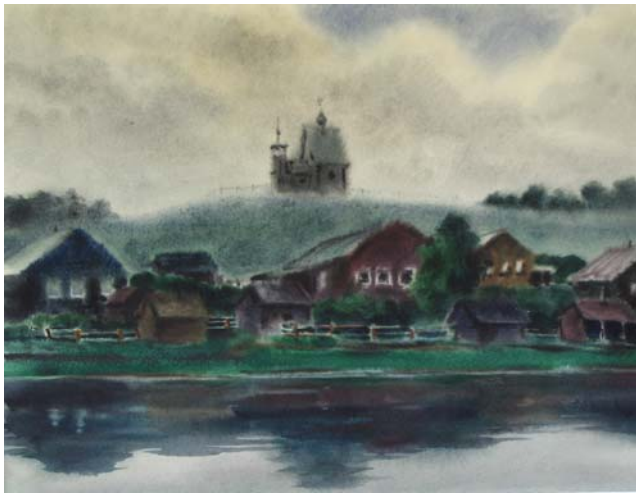
А. Остроумовой-Лебедевой «Сеговия. Вид на Альказар» (илл. 41) и в акварели Альберта Бенуа «В окрестностях Ассизи» (илл. 43) замок, стоящий на вершине горы, резко смещен влево и вверх от центра композиции, но господствует на листе. В другой акварели Остроумовой-Лебедевой тот же замок, изображённый с другой стороны горы (илл. 248), закомпонован вверху и почти в середине листа (купольная башня – точно посередине), но благодаря смещению влево основной массы замка и ниспадающей туда же тёмной гирлянды деревьев, композиция избегает нежелательной симметричности. В акварели Александра Бенуа «Бретань. Пейзаж с замком» (илл. 27) симметричный фасад небольшого замка резко смещен вправо и уравновешен грядой тёмных холмов слева. А вот Б.М. Кустодиев в пейзаже «Лебедянь» (илл. 249) дерзко поместил церковную колокольню точно в центре листа. Благодаря углу кирпичного дома по правому краю листа этот приём избегает одиозности. В пейзаже господствуют зелень лужайки и спокойный лиловатый цвет неба.



248. А. Остроумова-Лебедева. Испания. Сеговия. Вид на Альказар из-за горы. Б/акв. 1918.

249. Б. Кустодиев. Лебедянь. Б/акв. 42 × 51. 1926.

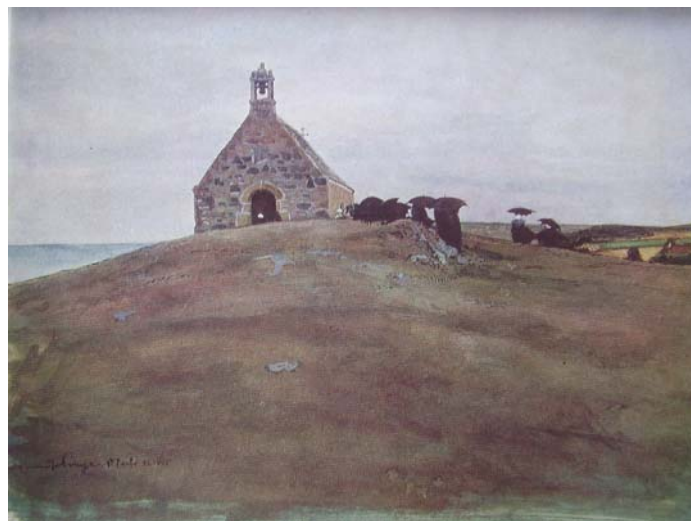
Также посередине находится деревянная церковь в акварели архитектора В. Сидорова «Деревня Вершинино» (илл. 250). Она возвышается на холме позади тёмной горизонтальной ленты домов северного поселка. Акварель, выполненная «по-мокрому», хорошо передаёт атмосферу серого ненастного дня. Скупой на цвет пейзаж тонально богат и выразителен. Мягкая, размытая граница земли и неба создаёт ощущение некоей призрачности деревянного храма. Храм словно бы «является» в центре листа, что, безусловно, становится плюсом общей художественной выразительности.



250. В. Сидоров. Деревня Вершинино. Б/акв. 35× 50. 2007.

251. К. Брюллов. Храм Аполлона Эпикурейского в Фигалии. Б/кар., акв. 23 × 29. 1835.

Акварель великого рисовальщика и живописца Карла Брюллова (илл. 251), сделанная в гористой Греции, полностью отражает её охристый колорит. Колонны храма словно бы выросли из окружающего пейзажа. Эффектным фоном для тёмных колонн слева избран край белого облака динамичной формы. «Служба у капеллы Св. Варвары» Александра Бенуа (илл. 253) решена в сизо-коричневатом колорите холма с побуревшей травой. Капелла стоит архитектурной доминантой этого холма – настолько её и цвет, и приземистая форма ему соответствуют.



252. Т. Шевченко. Туркменские гробницы в Каратау. Б/ акв. 1850-е.

253. А. Бенуа. Служба у капеллы Св. Варвары в Бретани. Б/акв., гуашь. 46,5 × 66. 1905.

Украинский поэт Тарас Шевченко был прекрасным рисовальщиком и акварелистом. В годы военной службы в Зааралье он выполнил множество рисунков и акварелей. Одна из этих акварелей (илл. 252) увековечила монументальные гробницы туркменской знати посреди просторов пустыни.

На редкость смелое цветовое решение видим на акварели Остроумовой-Лебедевой «Коктебель. Развалины Кордона» (илл. 254) с ярким красно-коричневым цветом земли и скал на закате.

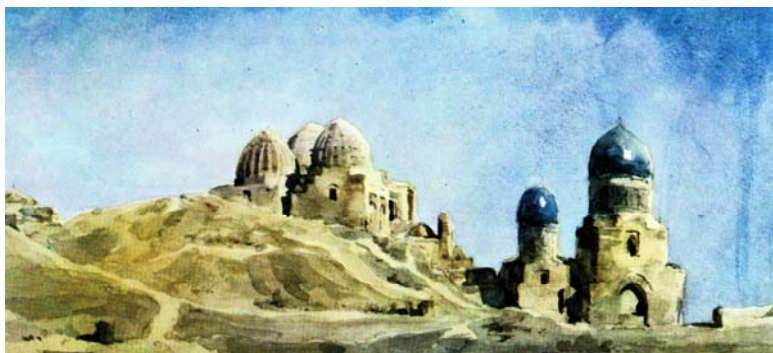


254. Остроумова-Лебедева. Коктебель. Развалины Кордона. Б/акв. 1924.

255. Л. Нецветаев. Коломна. Берег Москвы-реки. Б/кар., акв. 23,2 × 36. 1991.

Кобальтовый треугольник морского залива оттеняет розоватые руины здания Кордона на его фоне. Отдельные клочки растительности на ярком фоне пронзительно зелены. Вообще по части смелости тональных решений в акварели Остроумова-Лебедева – убедительный учитель.

Солнечный летний день отражен в коломенских акварелях автора этой книги. Если с другого берега Москвы-реки кусты выглядели крупными объёмами (илл. 255), то с близкого расстояния заметную роль стал играть рисунок листвы (илл. 301).



256. В. Ежов. Самарканд. Ансамбль Шахи-Зинда. Б/акв.

257. В. Филимонов. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде. Б/акв. 1959.

Естественная среда древних среднеазиатских построек – жёлто-рыжие тона песчаной почвы. Этот цвет доминирует и в самих сооружениях с активным контрастом лазури изразцовых орнаментов и куполов, как это видно на акварелях В. Ежова (илл. 256) и В. Филимонова (илл. 257), изображающих ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде с разных уровней.

Ряд российских монастырей сохранил вокруг себя «зелёное кольцо» окружающей и неотделимой от них природы. Об этом говорит и акварель Чивикова «Троице-Сергиева лавра» (илл. 258), и акварель «Храм Михайловского женского монастыря под Ульяновском» (илл. 259).

Художественная династия Бенуа помимо знаменитого Александра Бенуа (илл. 197, 221, 242, 253) включает в себя и прекрасного архитектора-акварелиста Альберта (илл. 43). Вот его акварель с изображением развалин замка в альпийской долине (илл. 260). Она полна солнцем и воздухом благодаря умелым тональным градиентам в изображении гор второго, третьего и т.д. планов. И как свежо написана зелень и замшелые камни замка!



258. Е. Чивиков. Троице-Сергиева лавра. Б/акв. 1991.

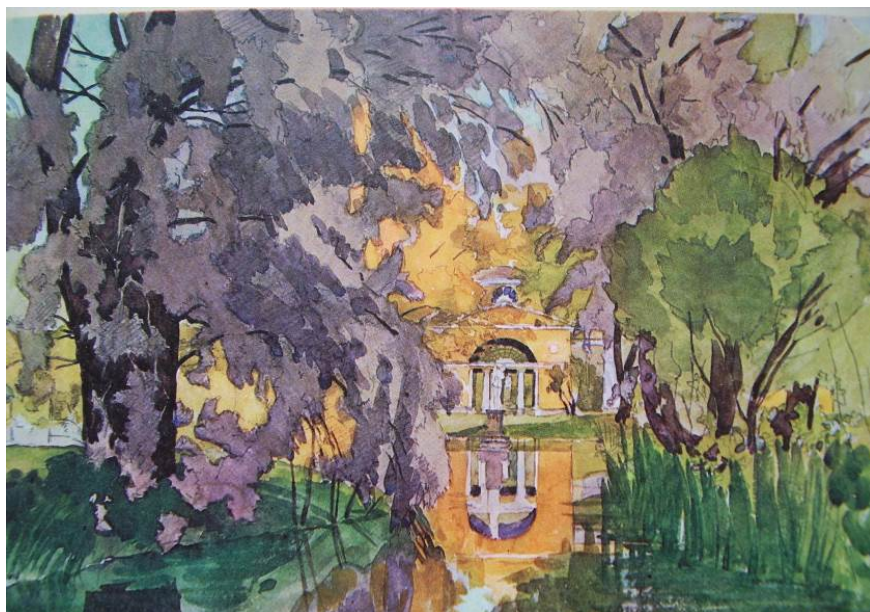
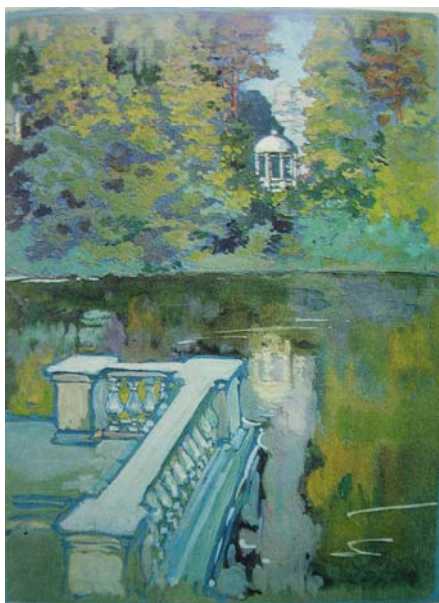
259. Л. Нецветаев. Храм Михайловского женского монастыря под Ульяновском. Б/акв.



260. Альберт Бенуа. Пейзаж с развалинами замка в альпийской долине. Б/акв.

261. Т. Шевченко. Мангышлакский сад. Б/акв. 1854.

«Мангышлакский сад» Тараса Шевченко (вот как талантливо рисовал украинский поэт!) казался бы куском дикой природы, если бы не рукотворные террасы этого сада (илл. 261). По контрасту с многоцветьем пейзажа Бенуа здесь довольно скупая цветовая гамма. И подтверждение того, что наиболее тесную и культивируемую связь с природой имеют произведения именно парковой архитектуры. Они изначально задуманы в неразрывной связи – как дополняющие друг друга. И хотя природа при этом, как правило, регламентирована планировкой и порою дендрологической косметикой, тем не менее значительная доля природного очарования в них живёт. Наиболее живописны такие постройки на берегу озера или пруда.



262. М. Якунчикова. Парк в Черёмушках. Пруд. Б/гуашь. 31×23,8. 1899.

263. А. Остроумова-Лебедева. Павловск. Вольер. Б/акв. 34×50. 1922.

Очень красива гуашь М.В. Якунчиковой (1870-1902) «Парк в Черёмушках. Пруд» (илл. 262). Динамична сама композиция с диагонально направленной баллюстрадой, словно бы нацеленной на изящную беседку противоположного берега. Очень эффектно их разномасштабное сопоставление в окружении праздничной красоты тёплого вечера. Применение именно гуаши усиливает декоративное начало этого листа, в котором гармонично уживаются охристые, голубые, красноватые и изумрудно-зелёные тона, дополненные чёрно-синими тенями в листве деревьев и в очень красиво решённом более плотном по тону зеркале отражения.

А вот акварель «Павловск. Вольер» (илл. 263) своей пышной декоративностью в известной степени «убивает» главного героя композиции – сам вольер. Его стены жёлто-оранжевого цвета практически сливаются по

цвету с осенней листвой позади стоящего дерева, и поэтому вся средняя часть композиции напоминает огромный костёр, и даже просветы неба в этой ситуации напоминают клочья светлого дыма.

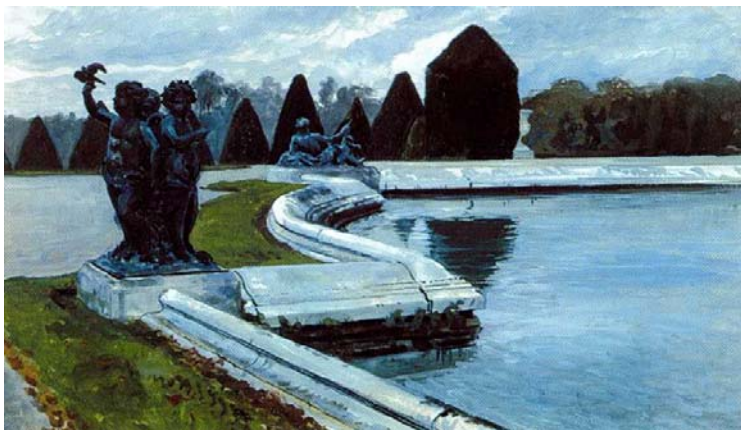
Совсем иначе, мягко и декоративно, решена акварель Н.Е. Лансере «Гатчина. Горбатый мостик» (илл. 264). Сдержанной цветовой гамме серого летнего дня соответствует ясная, лишённая всяких претензий композиция. На очень светлом фоне неба плотно написан уголок сада Александром Бенуа (илл. 265). В противовес излишне чёткому изображению отражения в воде у Лансере здесь оно более размыто и потому натуральнее. Никак не обойти версальскую серию пейзажей того же А. Бенуа. В разделе «Выбор живописной техники» уже звучали комплименты его гуаши «Фонтан «Пирамида» из этой серии (илл. 197). Ещё два пейзажа этой серии (илл. 44, 45) сопровождают раздел «Специфика архитектурного пейзажа».



264. Н. Лансере. Гатчина. Горбатый мостик. Б/акв. 1924.

265. А. Бенуа. Уголок сада виллы Муццано-Бионьо. Швейцария. Б/кар., акв., белила, тушь, кисть. 1908.

Многokrатно Бенуа писал раздольные виды вокруг версальского водного партера (илл. 45, 266, 267) и другие фрагменты дворцового ансамбля. Эти этюды стали отправными точками для создания целой серии ретроспективных композиций из жизни королевского двора при Людовиках XIV – XVI. Не обошёл Александр Бенуа вниманием и дворцово-парковые ансамбли пригородов Петербурга, создав целые серии их пейзажей и продолжая над ними работать даже в эмиграции, пользуясь фотографиями и своей феноменальной художественной памятью.



266. А. Бенуа. Водный партер в Версале. Картон/ темпера, гуашь.

267. А. Бенуа. В Версальском парке. Б/акв.

Вот спокойный, умиротворённый пейзаж фрагмента ораниенбаумского парка (илл. 268). Тёплый тон неба выгодно оттеняет зелень деревьев, травы и купола угловой башни дворца. Композиционный противовес башне и, по сути, зрительный центр композиции – вертикаль крылатой скульптуры на постаменте, выгодно выделяющейся на тёмном фоне деревьев. Даже коричневый ствол дерева меж скульптурой и башней кажется не помехой, а дополнительной композиционной связкой. Динамична композиция с изображением Большого каскада Петергофского дворца (илл. 269). Крупная работа выполнена на рыжеватом картоне (в левом верхнем углу видим непрокрашенную часть неба). Сдержанное, но всё-таки многоцветье водных струй, бронзовой фигуры, фасадов дворца создают праздничное, мажорное настроение.



268. А. Бенуа. Ораниенбаум. Б/акв.

269. А. Бенуа. Большой каскад Петергофского дворца. Картон/акв., гуашь. 93 × 104,5.

Этому содействует многоярусность композиции, поднимающей наш взгляд всё выше и вправо, к голове золочёного купидона.

Закончить парковую тему хочется звучной акварелью Николая Лансере «Гатчина» (илл. 270) с вечереющим небом и изумительным его синим отблеском на фигурном постаменте памятника владельцу дворца Павлу Первому.



270. Н. Лансере. Гатчина. Б/акв. 1924.

Город на реке или у моря

Вода — одно из главных условий жизни — всегда была сильнейшим магнитом человечества. И, естественно, люди вообще не селились там, где нет открытой воды или её источников. Около маленькой речушки возникали деревни, а на берегах крупных рек и на морских побережьях вырастали города. Помимо чисто биологической насущности водные пространства (даже при скромных размерах) вносили в жизнь людей давно отмеченный эстетический и психотерапевтический моменты. Сколько замечательных стихов написано при созерцании рек, озёр или на морском берегу! То же самое можно сказать о художниках и об архитектурном пейзаже. Сколько композиционных и цветовых возможностей в изображении города и даже отдельных построек, стоящих возле воды! Торжественная симметричность отражений при гладкой воде; прихотливая зыбкость их при лёгком волнении; великое многообразие цветовой палитры, связанной с состоянием неба; да и самый контраст твёрдого камня зданий с текучей и прозрачной плотью воды...

На акварели В.И. Сурикова «Ялта. Набережная» (илл. 271) водная поверхность, оживлённая тройкой яхт, занимает добрых две трети листа; необычная серо-желтоватая гамма неба и моря красиво сочетается с тёмно-

лиловатым силуэтом дальних гор и почти чёрной зеленью приморского сада со светлыми вкраплениями зданий.



271. В. Суриков. Ялта. Набережная. Б/акв. 12 × 16. 1910-е.

272. Д. Сарджент. Уголок Венеции. Б/ акв.

А вот выполненный американцем Джоном Сингером Сарджентом яркий, многокрасочный венецианский этюд (илл. 272). Чувствуется, что написан он на одном дыхании, как и большинство его акварелей. Как смело соседствуют синий и красный, как точна сиреневатая тональность затенённой правой стороны в контрасте с белизной неба; как при кажущейся небрежности точен рисунок уходящих арок галереи и отдалённого моста. И виртуозно написана вода канала с прихотливой игрой бликов. И смело построена сама композиция с тонально-художественными акцентом в правой трети листа.

В частично фрагментированной акварели Фёдора Толстого «Неаполь» (илл. 273) знаменитый залив выглядит узкой полоской над решёткой набережной. Но он тем не менее присутствует в композиции, а значительная удалённость противоположного берега говорит о его значительной ширине. И главный-то герой здесь именно он – террасами ниспадающий гористый берег с удачно вписавшейся в него застройкой да величавый силуэт Везувия над ним, а никак не дамы и кавалер с детьми на первом плане.

На акварели Альберта Бенуа «Марсель» (илл. 274) силуэт города просматривается из-за стоящих у причала судов. Красочная гамма довольно скупа, с преобладанием сизых и красно-коричневых тонов. И потому особенно выразительна голубизна неба, не доходящая до земли. Действительно ли облака сгущались понизу или это мудрая композиционная находка художника: подать уже ослабленный расстоянием силуэт замка на максимально светлом фоне?



273. Ф. Толстой. Неаполь (фрагмент). Б/акв.

274. Альберт Бенуа. Марсель. Б/акв.

Акварель А. Speziловой «Остров Крит. У причала» (илл. 275) скорее графична, чем живописна. Об этом говорят почти чёрные линии рисунка (он – основа композиции) и довольно условно взятые цвета скал, зелени и особенно чрезмерно насыщенный ультрамарин воды. Но для скоростной путевой зарисовки этого достаточно.



275. А. Speziлова. Остров Крит. У причала. Б/акв.

276. Б. Патерсен. Петербург. Английская набережная у Сената. Б/акв.

То были примеры приморских городов. Гораздо больше примеров с изображением города на реке. Классический пример тому – Петербург, тысячекратно изображённый художниками всех поколений. А поскольку кроме Невы есть Мойка и Фонтанка, полный анализ занял бы целый том.

Самое начало позапрошлого века. 1801 год. Акварель Бенджамена Патерсена «Петербург. Английская набережная у Сената» (фрагмент на илл. 276). Большую часть листа занимает небо. Предвечернее невидимое солнце заливает застройку левобережной набережной; все здания примерно одной

высоты – что дало право академику Д.С. Лихачеву написать статью «Божественная горизонталь Петербурга». Плоскость Невы с высокими силуэтами парусников (изумительно написана вода в перспективе!) довершает гармонию этого пейзажа.

Акварель того же Патерсена «Петербург. Вид на стрелку Васильевского острова» 1807 г. (илл. 8). Темный силуэт переднего плана с группами отдыхающих оттеняет хрустальную глубину Невы, за который высятся Ростральные колонны, фланкирующие здание Биржи. Башня Кунсткамеры ещё не достроена, мы видим лишь её нижний барабан.



277. И. Бухман. На Неве. Б/акв.



278. И. Бухман. Набережная Мойки.

А вот вид на Васильевский остров ниже по течению Невы: современная акварель Ирины Бухман «На Неве» (илл. 277). Кунсткамера, гладь Невы и влажное облачное небо – главные «герои» этого пейзажа. Красиво высвечен торец желтоватого здания и красноватый столб Ростральной колонны. Работа не засушена и очень «акварельна».

Тому же автору принадлежит акварель «Набережная Мойки» (илл. 278). Та же акварельность, решённые «по-мокрому» небо и вода, свободная заливка архитектурных плоскостей цветом. В просвете золотится дальний купол Исаакия.

Акварель М.Н. Воробьёва «Зимний дворец» (илл. 279) выполнена в 1817 году и посвящена вроде бы зданию, но всё же главный «герой» здесь – раннее утро с блеском на воде ещё не поднявшегося солнца. Неве на листе выделено мало места, но её золотой блеск сквозь оснастку парусника – ядро всей композиции.

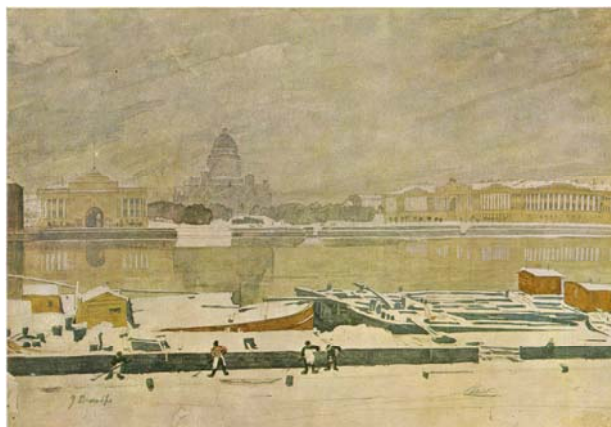
А вот в акварельном пейзаже А.П. Остроумовой-Лебедевой «Смольный собор и ледоход» (илл. 280). Нева занимает две трети листа, а Смольный собор служит, по сути, лишь композиционным акцентом, чёткостью своего силуэта оттеняя сумбурное нагромождение льдин в правом углу пейзажа. Акварель написана легко и свободно, цветовая гамма скупа и выразительна: холодные свинцовые тона воды проложены «по-мокрому» широкими горизонтальными мазками.



279. М. Воробьёв. Зимний дворец. Б/акв. 1817.

280. А. Остроумова-Лебедева. Смольный собор и ледоход. Б/акв. 1912.

Её же акварель «Вид на Исаакиевский собор в туманный день» (илл. 281) вся решена в серовато-тёплой гамме. Серо-жёлтый цвет Невы перекликается с расцветкой углового здания Адмиралтейства слева и зданий Сената и Синода справа. Между ними – серо-сизый силуэт Исаакия и деревьев. Мастерски мягко выполнены отражения зданий в глади реки. Передний план (заснеженные барки и набережная с дворниками) решены четко-контрастными мазками серо-синего и желтовато-коричневого.



281. А. Остроумова-Лебедева. Вид на Исаакиевский собор в туманный день. Б/акв., кар. 1916 г.

282. А. Остроумова-Лебедева. Инженерный замок в инее. Б/акв. 1929.

Очень проста и красива акварель той же художницы «Инженерный замок в инее» (илл. 282). Работа характерна чётко определённой градацией пяти цветовых тонов: жёлто-зеленоватое небо, кирпичный цвет замка, нежные сине-лиловые переливы заснеженных деревьев, сине-зеленоватая вода и охристо-коричневые мазки на заснеженном углу слева.

И ещё один великолепный пейзаж с водой: «Летний сад в инее» (илл. 283) – тоже Остроумовой-Лебедевой. Общей тепловатой гамме, заданной тоном неба, противостоят серо-сизые силуэты заснеженных деревьев и углового дома на повороте реки. Гладь воды решена точно угаданными переливами сложного коричневатого с более тёмным серо-сизым. Тональными акцентами служат тёмно-коричневые борта заснеженной барки и снайперски-точно поставленные мазки почти чёрных стволов и веток, а главное – чёткий рисунок ограды. Стоит отметить, что есть ещё не меньше двух иных авторских цветовых решений этой композиции (в частности, с розово-голубым небом и соответственным окружением).



283. А. Остроумова-Лебедева. Летний сад в инее». Б/акв. 1929 г.

284. А. Остроумова-Лебедева. Амстердам. Б/акв. 34 × 48,8. 1913.

С моста через канал исполнена ещё одна акварель Остроумовой-Лебедевой «Амстердам» (илл. 284). Пейзаж решён в очень красивом сочетании сиреневого с изумрудно-зелёным. Эта гамма дополняется вкраплением голубого в небе и его отражении в воде. Очень смело взяты плотные, почти чёрные тона в изображении построек, теней листвы и отражений. Ярким нарядным акцентом служат лодки с цветами возле толпы гуляющих в нижнем правом углу.

Её же акварель «Сеговия. Вид на Альказар» (илл. 285) исполнена уже под знойным небом Испании и являет иной колорит. Резкие сине-чёрные вечерние тени чётко рисуют структуру деревьев и кустарников в долине реки. Красно-

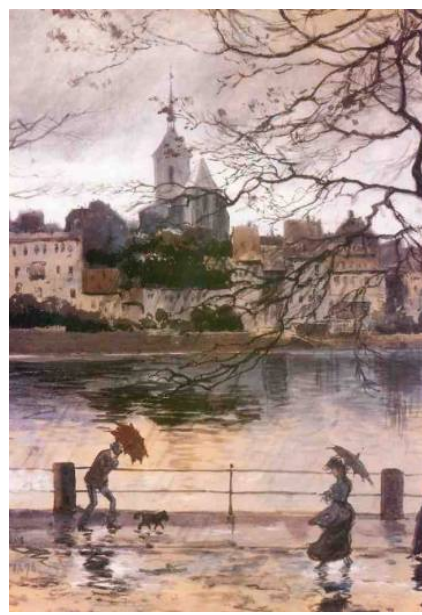
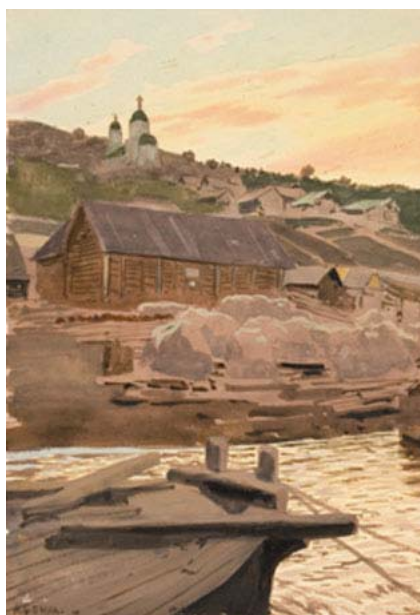
коричневый цвет скалистых берегов и плотно-охристый силуэт замка контрастируют с безмятежной розовато-лазурной гаммой светлого неба. Более плотный тёплый тон – в отражении неба и на освещённой стене белой часовни слева.



285. А. Остроумова-Лебедева. Сеговия. Вид на Альказар. Б/акв. 1915.

286. А. Кокорин. Новгород. Б/акв. 31 × 42. 1966.

Блеск воды порой передаёт совершенно белая бумага с чёрточками ряби. Так почти не тронут кистью Волхов на темпераментно исполненной акварели «Новгород» А. Кокорина (илл. 286). Общая рыже-охристая гамма акцентирована силуэтами лодок второго плана и речного буксира.



287. А. Бенуа. Пристань. Б/акв., гуашь. 35,4 × 23,4. 1908.

288. Сарджент. Вид на Понте делла Каноника в Венеции. Б/акв. 1904.

289. А. Бенуа. Набережная Рейна в Базеле в дождь. Б/акв.

«Пристань» Александра Бенуа, выполненная акварелью с гуашью (илл. 287), очень красива тёплой вечерней гаммой и многоярусной композицией, увенчанной куполами сельского храма. Колорит его же «Набережной Рейна в Базеле в дождь» – тоже вечерний, но сизые и синеватые оттенки неба и воды говорят о сырости и прохладе (илл. 289).

Венецианская акварель Сарджента (илл. 288) активна и «напориста» и в тоне, и в композиции.

Как видим на множестве примеров, соседство водной поверхности с архитектурой очень благотворно для архитектурного пейзажа.

Архитектурный памятник и его фрагменты

В тексте и в иллюстрациях уже многократно затрагивалась эта тема, т.к. это, по сути, и есть самые вожаделенные объекты архитектурного пейзажа. В рисунках ли архитектора В. Щуко с Афинского Акрополя (илл. 74 – 77), в зарисовках ли живописца П.Д. Корина, сделанных в городах Италии (илл. 89 – 94), – везде мы видим и чувствуем благоговейный интерес и горячее желание увековечить живое впечатление от увиденного; тем более, что памятник архитектуры не только уже давно и прочно вписан в анналы истории, но и сам «дышит» историей и свидетельствует о ней. В.И. Суриков вспоминал о своей встрече с Москвой: «Я как в Москву приехал – прямо спасён был. Я на памятники как на живых людей смотрел – расспрашивал их: «Вы видели, вы слышали, вы – свидетели». Только они не словами говорят».

И поскольку об изображении самих памятников архитектуры сказано уже немало, сосредоточимся на изображении их фрагментов. Естественно, что фрагмент неотделим от целого, стилистически неразрывно слит с ним, а порою, благодаря зрительному приближению (ведь его мы рассматриваем вблизи, «в упор»), он открывает нам многие черты самого памятника, неразличимые издали. Вот, к примеру, зарисовка того же Щуко с портика кариатид Эрехтейона (илл. 290).

Прежде всего, портик нарисован не с главного фасада и даже не с той плоскости, на которой стоит знаменитый Парфенон. Эрехтейон стоит на ступенчатом участке легендарного спора Афины с Посейдоном, поэтому рельеф участка священен и неприкосновенен. Щуко и зафиксировал этот непривычный острый ракурс с редко посещаемого нижнего уровня.



290. В. Шуко. Афинский Акрополь. Портик кариатид. Б/кар. 1905.

291. А. Остроумова-Лебедева. Статуи Диоскуров на Капитолийской площади. Б/акв. 1902.

Пример непривычной точки зрения демонстрирует и Остроумова-Лебедева, изобразив не привычный вид на Капитолийскую площадь в Риме, как это сделал Бенуа (илл. 26), а наоборот: с этой легендарной площади – на город (илл. 291). Художницу привлекли статуи Диоскуров, Кастора и Полидевка, венчающие вход с пандуса на сам Капитолийский холм. Юноши эти – внебрачные дети Зевса, принявшего вид лебедя, и остроконечные шапочки на их головах – это конусы от яиц, из которых они родились. Чтобы фигуры не затерялись на фоне гигантского города, художница рисует их, сидя на низеньком стульчике. Поэтому они наполовину попадают на фон неба и чётко выделяются, отчасти благодаря и цельной, без лишней детализировки, покраске как фонового кирпичного здания, так и тёмной зелени деревьев. При низкой посадке не увлечёшься деталями – это и помогло предельному лаконизму этой акварели.

Лаконизму содействует и скупая цветовая гамма: голубой (небо), серый (поверхность площади и тени фигур и постаментов), кирпично-красный (здание) и тёмно-зелёный. Будь посадка художницы комфортабельнее, её сердце талантливой колористки не удержалось бы от широкой палитры цветовых оттенков, которыми полон окружающий мир. Но тогда бы исчез суровый лаконизм этой работы. Запомните: излишняя цветистость – враг архитектурного пейзажа!



292. А. Ноаров. Площадь Синьории.
Соус.

Ещё один пример неожиданной точки зрения. Площадь Синьории во Флоренции. Из века в век изображается скульптура микеланджеловского Давида на фоне грубой рустовки Палаццо Веккио. И менее всего рисовальщиков интересовала парная скульптура «Геракл и Какус» незадачливого скульптора Бандинелли, наравне с Давидом фланкирующая вход в Палаццо. Но вот рисунок А. Ноарова, сделанный со стороны улицы Уффици, – и Геракл становится героем композиции (илл. 292)! Горделивый торс Давида чуть проглядывает из-за бедра Геракла. Зато во весь рост виден Нептун, венчающий ему посвящённый фонтан, и даже статуэтка Юдифи работы великого Донателло.

Но она почти сливается с постаментом Геракла, и тут возникает справедливая

претензия к художнику, который мог бы, кажется, сдвинуться правее, чтобы Геракл не заслонял творения двух великих скульпторов.

Очень любопытно сопоставить работы двух замечательных художников, изобразивших один и тот же мотив – квадригу античных коней на фронте собора Сан-Марко: Кустодиева и Остроумовой-Лебедевой.

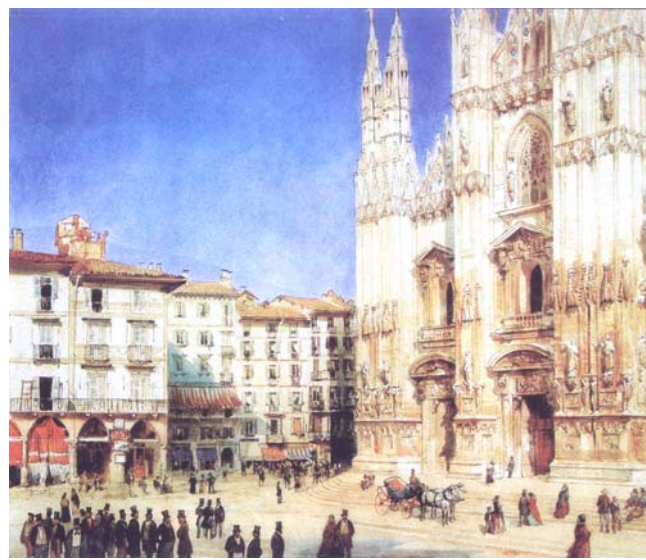
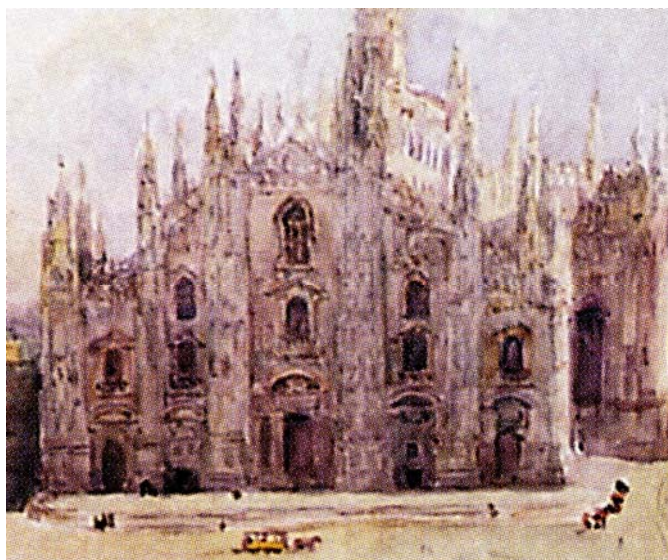
На узкой галерейке не разгуляешься; поэтому силуэты коней почти зеркальны, но Анна Петровна пониже росточком – вот и круче ниспадающий ракурс на её работе, тогда как глаза Бориса Михайловича были на уровне конских копыт. Но гораздо сильнее этюды разнятся в другом: в листе Остроумовой преобладает графика (илл. 293), а в этюде Кустодиева (илл. 294) – живопись. Краски остроумовской акварели скупы: лёгкий кобальт облачного неба и плотная умбра скульптур, настолько чётко выделяющая их силуэт, что даже детальная прорисовка угла Библиотеки Сансовино не мешает их восприятию. Кустодиев использует широкую палитру гуаши: тут и голубое небо, и пёстрый фон Часовой башни с фигурами «мавров» наверху и золочёным крылатым львом, символом Венеции. И ведь не теряются кони (передний ещё наполовину закрыт тенью) на столь пёстром фоне: так точно и плотно взяты оттенки старой бронзы, что фигуры почти что осязаемы. Но касания коня (мордой и грудью) Часовой башни, конечно, надо было постараться избежать. Возможно, нельзя было сместиться на шаг левее.



293. А. Остроумова-Лебедева. Кони на фасаде собора Сан-Марко. Б/акв. 1911.

294. Б. Кустодиев. Кони Сан-Марко. Картон/гуашь. 35,5 × 51,8. 1907.

А вот сопоставление двух изображений: Миланского собора (В. Суриков, илл. 295) и его фрагмента (Л. Премацци, илл. 296). Суриков писал свою акварель с одного из верхних этажей здания напротив. Он явно не преследовал цели каллиграфической прорисовки архитектурных деталей на листе столь скромного формата; его, скорее всего, привлекла сложная цветовая задача: воспроизвести струящееся «марево» этого готического чуда — и это явно удалось нашему великому живописцу.



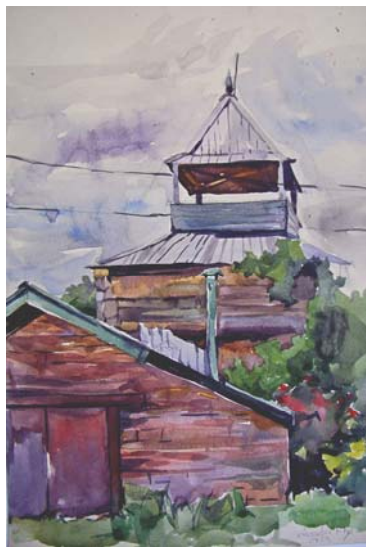
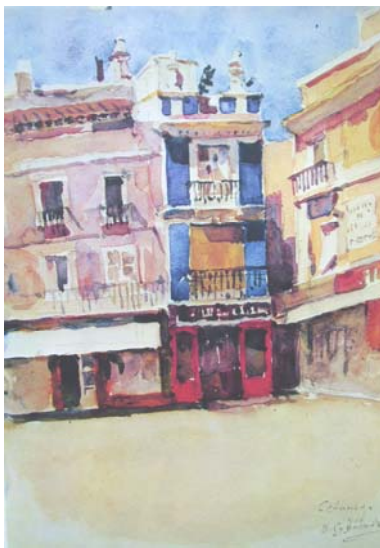
295. В. Суриков. Миланский собор. Б/акв. 21,2 × 26,9. 1884.

296. Л. Премацци. Миланский собор. Б/акв. 1846.

Благодаря мерцающей, пунктирной структуре акварельных мазков, точным и тонким тональным соотношениям (ведь залитые справа солнцем шпили почти сверкают!) — мы чувствуем изощрённую хрустальность этого сооружения и почти что видим его бесчисленные детали (которых и нет в работе). Вот магия

таланта! А на акварели Премацци всё нарисовано строго и точно, но не хватает той самой магии – и не трогает душу этот выпренный портал так, как маленькая акварель Сурикова. Зато этот фрагмент неocenим в плане документально-познавательном, заменяя только зарождающуюся тогда фотографию.

Ещё о фрагментах. Вот тот же Суриков спешит запечатлеть поразительно яркую расцветку здания в Севилье в жаркий солнечный день (илл. 297) и в поспешности работы (сразу красками, без карандаша) даже забывает о строгой вертикальности линий в левой части акварели.



297. В. Суриков. Севилья. Б/акв. 34,5 × 25. 1910.

298. К. Ашаева. Сторожевая башня Симбирского кремля (реконструкция). Б/акв.

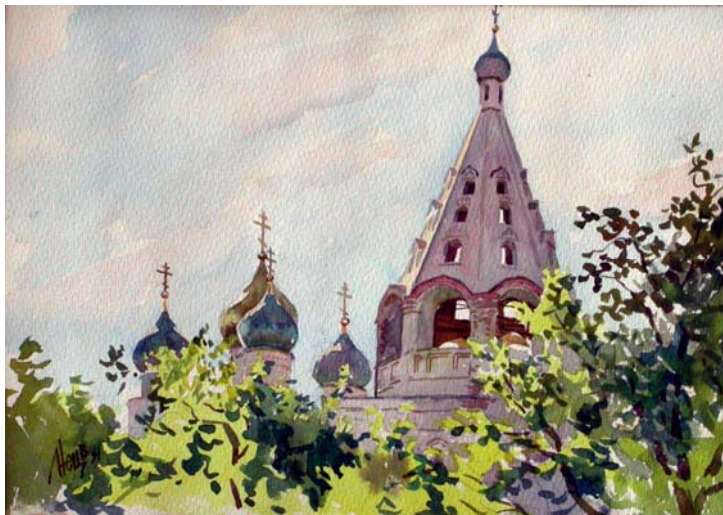
299. Б. Кустодиев. Красная башня Троице-Сергиевой лавры. Картон/гуашь. 67 × 59,5. 1912.

Студентка К. Ашаева изобразила акварелью деревянную сторожевую башню (илл. 298), а Б. Кустодиев – гуашью – приземистую монастырскую (илл. 299), и обе – в серый летний денёк. Массивность кирпичной башни с красно-белым декором подчёркнута композицией: шпиль с крестом уходит за верхний край, да и слева-справа немного фона. Не будь крохотной луковки справа, была бы непонятна слишком слабая асимметричность композиции, но её наличие всё гармонизирует.

В акварели Добужинского (илл. 300) практически господствует строго прорисованный ствол старого дерева со своеобразными наплывами на нём. Торец и ворота Камероновой галереи почти что неотделимы от него в этой суровой и выразительной композиции. Точка зрения выбрана столь хитроумно, что все основные архитектурные элементы хорошо читаются.

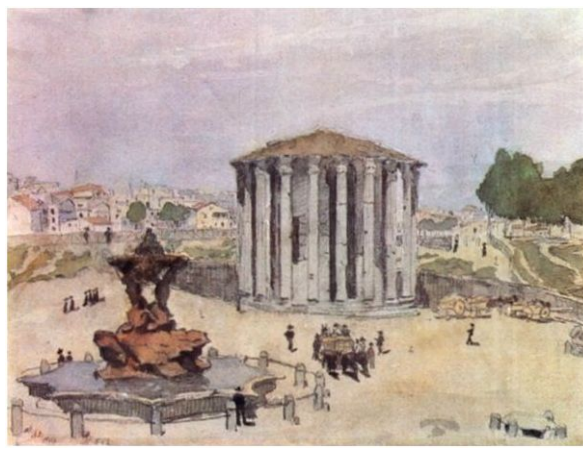
А вот этюд верха шатровой колокольни и маковок Троицкого собора в подмосковной Коломне (илл. 301). Они же изображены на илл. 255 – с другого

берега Москвы-реки. И собор, и колокольня стоят на гребне берегового холма; соответственно, приближаясь, мы смотрим на них снизу вверх, при очень низком горизонте. На первом плане высокие кусты, залитые боковым солнцем, – вроде бы интересный декоративный контраст лиловой тени колокольни с жёлто-зелёным узорочьем кустов. Ну как это не написать!



300. М. Добужинский. Царское Село. Ворота Камероновой галереи. Б/акв. 35,8 × 25,4.

301. Л. Нецветаев. Коломенские купола. Б/акв. 24 × 34,5. 1991.



302. А. Иванов. Храм Весты в Риме. Б/ акв.

303. А. Остроумова-Лебедева. Храм Весты в Риме. Б/ акв.

304. Ф. Сычков. Храм Весты в Риме. Б/ акв.

305. К. Хансен. Игра в бочке в Риме. Х/ м.

Интересно сопоставить четыре пейзажных этюда с изображением храма Весты в Риме: работы Александра Иванова, Анны Остроумовой-Лебедевой, Федота Сычкова и датчанина Карла Ханссена.

На акварели Иванова с храмом соседствуют небольшие здания, позже снесённые. На остальных трёх пейзажах эффектно присутствует фонтан Нептуна, и вряд ли Иванов им пренебрёг. Скорее всего, фонтан был сооружён позже ивановской акварели. Акварель Иванова решена в тёплой солнечной гамме, со смещением храма в левую половину композиции. Там же он и в работе Сычкова; гамма пейзажа холодная, сдвигка храма уравнивается активным пятном фонтана. Акварель Остроумовой-Лебедевой выполнена с более высокой и отдалённой точки и потому более панорамна, включая дальний план городского пейзажа и такой жанровый момент, как группа туристов на площади. Храм слабо сдвинут вправо и диагонально обрамляется фонтаном внизу слева и тёмным пятном зелени справа. День серый, бессолнечный, и цветовая гамма нейтральна: светло-охристая площадь и серо-холодная колоннада храма и чаша фонтана. В пейзаже маслом Ханссена присутствует активное жанровое начало: изображение народной итальянской игры «бочке» – катание каменных шаров.

Зачастую изюминкой архитектурного ансамбля (например, площади) является скульптурный монумент. Вот две зарисовки с памятника кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции на набережной площади Сан-Джованни э Паоло: врубелевская зарисовка сепией и рисунок сангиной Д. Шмаринова.



306. М. Врубель. Памятник кондотьеру Коллеони в Венеции. Б/ сепия, тушь, кисть, перо. 9,8 × 11. 1885.
307. Д. Шмаринов. Памятник кондотьеру Коллеони в Венеции. Б/ сангина.
308. А. Бенуа. Церковь в Компьене. Б/ кар., акв. 44,5 × 28. 1907.

Эта миниатюрная зарисовка Врубеля (илл. 306) вырезана из его письма Э.Л. Праховой (на обороте фрагмент его текста). Этюд явно натурный – с очень точным рисунком и прослеживанием всех тональных нюансов. Ещё будучи студентом Академии художеств, Врубель при рисовании натурщиков предпочитал (по воспоминаниям М. Нестерова) сложный ракурс снизу, «в плафоне». Этот ракурс выбран и здесь. Второй момент: художник рисует почти что против света – наличие крупных теневых пятен выгодно выделяет динамичный силуэт памятника на светлом поле листа. Шмаринов (илл. 307) тоже рисует конный памятник не стандартно, не в профиль, а наиболее парадоксально – сзади. И, конечно, проигрывает «соревнование» с Врубелем. Застройка по другую сторону канала (Врубель благодаря ракурсу убрал её из поля зрения) назойливо спорит с монументом и частично поглощает постамент, неудачно совпадающий с силуэтом среднего здания.



309. А. Дейнека. Париж. Площадь Согласия.

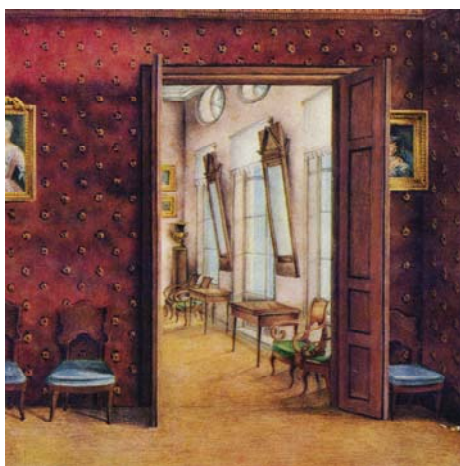
310. Фото конной скульптуры с площади Согласия.

Александр Дейнека в композиции «Париж. Площадь Согласия» (илл. 309) верен своей лаконичной манере с «архитектурным» построением листа на основе взаимно перпендикулярных осей: вертикали и горизонтали (см. также илл. 203 и 204). А здесь мы видим сразу и мифологическую конную скульптуру близ выхода из сада Тюильри, и египетский обелиск на площади, и начало Елисейских полей, и (в их перспективе) даже Триумфальную арку Шальгрена (под передней ногой коня). Любопытно при помощи фотографии (илл. 310) пронаблюдать степень стилизации в рисунке конной скульптуры и даже некоторые нарушения (например, в линии задних ног коня).

Как видим, сколько мастеров, столько и подходов к изображению памятника архитектуры и его деталей. И честь и слава тому, кто сумеет свежим взглядом увидеть и, главное, показать давно известное в новом свете.

Интерьер

Интерьер как разновидность изобразительного искусства сейчас наличествует в основном в рисунке и в живописи с её активным эмоциональным началом. А было время (XVIII и первая половина XIX века), когда в этой области первенствовала акварель с её способностью фиксировать мельчайшие детали, которыми был активно насыщен декор тогдашних парадных интерьеров (а именно они и были объектами изображения). Сохранилось большое количество листов, дающих нам ясное представление не только о залах императорского дворца (например, в альбоме «Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках русских художников середины XIX века»), но и о довольно скромных гостиных и кабинетах небогатых дворян и помещиков средней руки. Вот, например, бильiardная в имении Стрекаловых (илл. 311), единственным украшением которой являются зеркало и две-три картины на голых голубых стенах. Так же скромна и гостиная с двумя наклонными зеркалами (илл. 312), зато прихожая обита тёмно-вишнёвой тканью с бронзовыми (или окрашенными под бронзу) накладками-заклёпками. Нередко художники изображали и скромные интерьеры своих мастерских (илл. 313).



311. Неизв. художник. Бильiardная в Пущине, имении Стрекаловых. Б/акв. 30,7 × 19,7.

312. Неизв. художник. Дверь в гостиную в имении Стрекаловых. Б/ акв. 39,5 × 35,5.

313. Неизв. художник. Интерьер гостиной. Б/ акв. 26 × 36.

Акварель А. Иванова с изображением его мастерской (илл. 314) для нас особенно поучительна: благодаря её незавершённости мы можем проследить за первым этапом работы мастера. Так же, как и в незаконченных пейзажных акварелях (например, «Roca Vinibadta» – илл.189а), он почти монохромно лёгким тоном распределяет основные тональные градации: поначалу очень лёгким серым покрывает весь лист за исключением белого сектора окна; второй проложенный тон обходит лишь прямоугольники трёх полотен, очертания среднего мольберта, гипсовую голову Зевса на стене и блики коленообразной трубы. Ещё более плотный тон затемняет левый угол, включая часть пола, холст на стене за картиной, тени от мебели и под подиумом. Лишь после этого очень осторожно вводится цвет: красноватый на висящем тамбурине, драпировке стула и в уголке этюда на стене. Лёгкий охристый тон проходит по всем деревянным поверхностям, фону того же этюда, а также по креслу и книге слева. Растительный фон (деревья) на картине проложен в тех же двух градациях, что и стена. И пространство уже живет! Дальше остаётся лишь насыщать неторопливо этот этюд цветом вплоть до полной его полнокровности, а уж это Иванов умел (вспомним обе акварели с Октябрьским праздником в Риме). Так что эта не до конца законченная акварель демонстрирует очень рациональную методику исполнения строго документального интерьера. Не исключено, что она применялась и в максимально законченных интерьерах Гау, Садовникова, Ухтомского и других мастеров акварели.

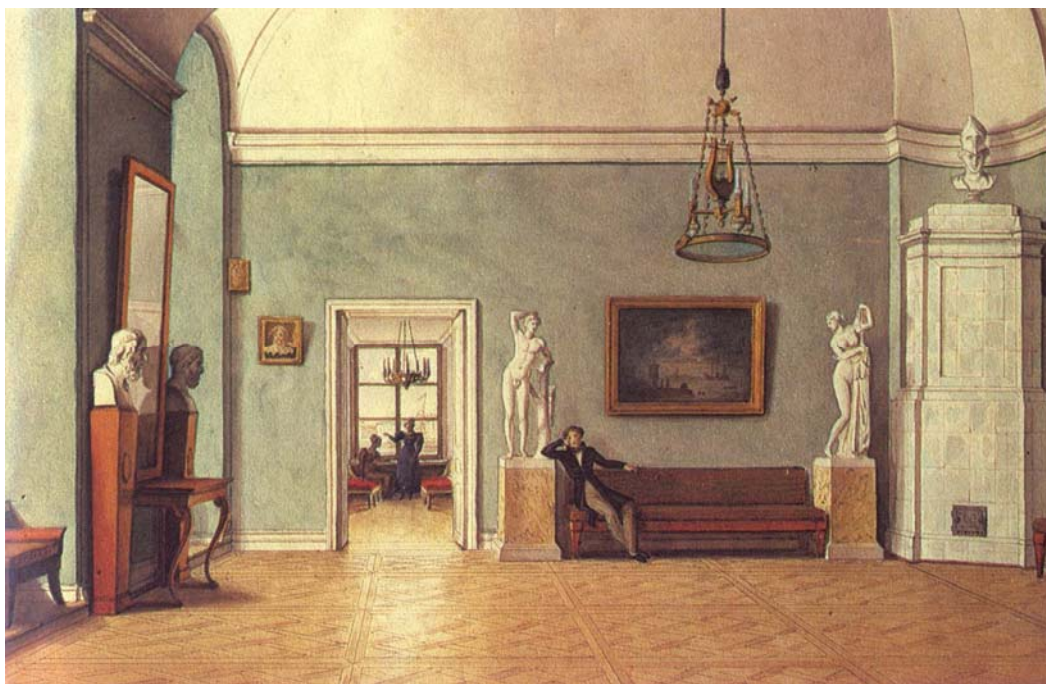


314. А. Иванов. Мастерская художника в Риме. Б/акв., кар. 1840-е.
315. А. Иванов. Мастерская художника в Риме. Б/акв., кар. 1840-е.

Вторая зарисовка Ивановым своей мастерской, вид в обратную сторону (илл. 315), с самого начала больше ориентируется на цвет. Карандашом правее середины намечена фигура одевающейся натурщицы – в этом случае акварель

могла получить статус жанровой работы. Благодаря незаконченности работы мы и тут можем составить представление о её этапности.

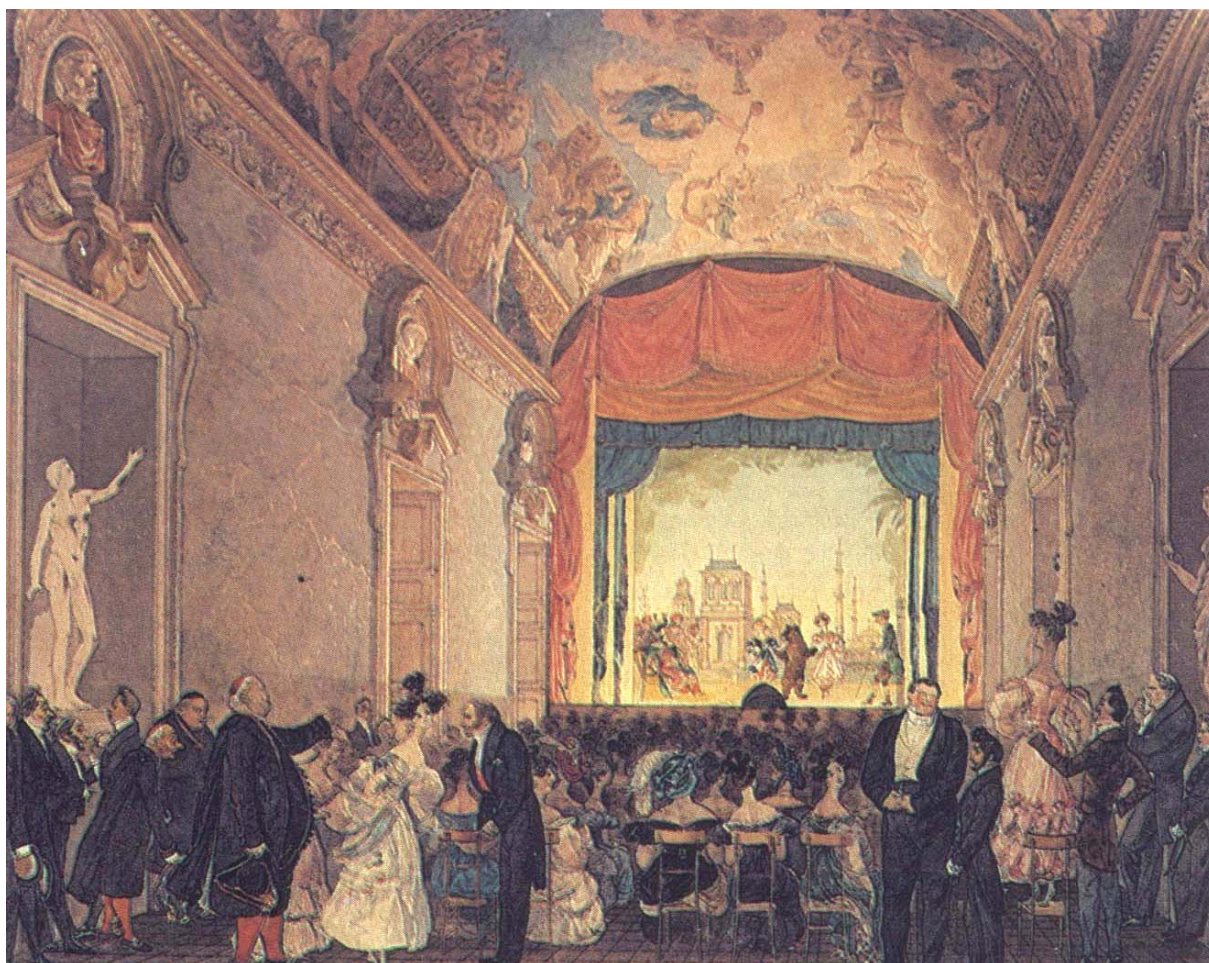
Блистательно исполнена сдержанная по цвету акварель Фёдора Толстого «В комнатах» (илл.316). Тёплый охристый тон пола легко размыт левее середины – это отблеск окна следующей комнаты. Благородный серо-зелёный тон стены выгодно выделяет белые скульптуры, камин, облицовку дверного проёма и плинтус. Сама стена мягко затемняется вправо от источника света. Плотные аккорды затенённого простенка, левого кресла, картины, дивана с фигурой и силуэта люстры, теней от скульптуры, камина и т.п. вносят в работу энергию и определённую ясность. Как смело взят тональный контраст гипсовых бюстов у зеркала! Есть, правда, ощущение, что силуэт дальних фигур и люстры стоило несколько ослабить, равно как и ярко-красный тон кушеток – это мешает созданию чувства глубины. Что же, и у больших мастеров встречаются промахи.



316. Ф. Толстой. В комнатах. Б/акв. 1832.

Если в акварели Ф. Толстого роль человеческих фигур чисто стаффажная, то концертный зал в доме Гагариных (илл. 317) не только населён Н. Ефимовым достаточно плотно, но и каждый персонаж ярко-шутливо охарактеризован. И тем не менее, благодаря тональной приглушённости «населённой» полосы на листе безусловно царствует сам праздничный интерьер с элементами барокко «в лице» разорванных наддверных карнизов и красочной плафонной живописи. И как умело и деликатно в этой работе применён цвет! В ней не найти ни одного яркого цветового пятна. Даже

красный цвет занавеса приглушён и прекрасно соседствует с коричневым (шнуры и пятна складок). Очень деликатен и синий цвет второго занавеса (падуги и кулис): он и достаточно плотен, и неяркий. Смягчён и высветлен голубой цвет росписи потолочного свода; в тончайших нюансах варьируются тёплые тона росписи; даже мощные, на всю высоту зала фальшивые порталы со скульптурой и активной лепниной наверху не отвлекают от общей картины. И это прежде всего, повторюсь, благодаря мощно и плотно взятой «населённой» нижней полосе этой безусловно талантливо исполненной композиции.



317. Н. Ефимов. Театральное представление в доме Гагариных. Б/акв., тушь.
2-я четверть XIX в.

Великолепные дворцы вельмож и особенно их интерьеры нуждались в увековечивании руками художников, и потому искусство акварельной интерьерной живописи к середине XIX века достигло, казалось бы, немыслимого совершенства. Передача свето-воздушной перспективы, фактуры материалов, точность и тонкость прорисовки деталей в работах К. Ухтомского, Э. Гау, В. Садовникова, Л. Премацци буквально ставят в тупик.



318. Л. Премацци. Зимний дворец. Белый зал. Б/ акв. 41 × 32,9. 1865.

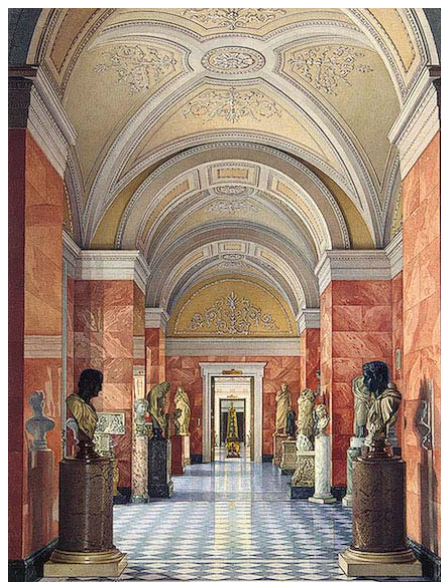
319. Э. Гау. Зимний дворец. Второй зал военных картин. Б/ акв. 33 × 43,7. 1872.

Взять хотя бы акварель Э. Гау «Зимний дворец. Второй зал военных картин» (илл. 319): помимо орнаментированных пола и парусного свода потолка в перспективе потребовалось изобразить и находящиеся в зале картины и скульптуры. Так вот, они кажутся вклеенными цветными фотографиями – настолько точны и в цвете, и в мельчайших деталях. Попробуйте-ка скопировать многофигурную батальную картину в рамку шестисантиметровой высоты! Гау же с этой задачей справился блестяще.

Акварель Луиджи Премацци, изображающая Белый зал Зимнего дворца, отличается (при всей любви этого итальянца к красочности) очень сдержанной цветовой гаммой при богатейшей тональной насыщенности (илл. 318).

Величаво-торжественна акварель К. Ухтомского «Аванзал Зимнего дворца» (илл. 320). При общей охристой гамме очень красиво звучат зеленовато-голубые тона росписи плафона. Плотнo и материально показана структура рельефного наклонного фриза, убедительно передана светотень, как и блеск паркетного пола.

Другая его акварель изображает кабинет скульптуры Нового Эрмитажа и куда более многокрасочна, как и сам интерьер (илл. 321). Композиция строго симметрична (не исключено, что для упрощения построения рисунка, но в данном случае это наилучший вариант). Тёмные головы скульптур и тёмные же подиумы удачно «отягощают» низ композиции, придают ей окончательную устойчивость.



320. К. Ухтомский. Аванзал Зимнего дворца. Б/ акв., лак. 29,6 × 37,4. 1861.

321. К. Ухтомский. Новый Эрмитаж. Кабинет скульптуры. Б/ акв., лак. 39 × 30,2. 1854.

Проанализируем, чем так привлекательна акварель Н. Тихоброзова «Интерьер в имении Лопухиных» (илл. 322). Ни особого величия, ни скульптур, ни картин в роскошных рамах, ни яркой расцветки стен. А работа чарует. Чем же? Очевидно, хрустальной чистотой исполнения, удивительной чёткостью строгого, тонкого рисунка, точным выбором красочных тонов. Обратите внимание, как ослабевают по мере удаления краски ковра, как верен тон блеснувшего паркета, как сгущается тень возле ножки стула. Но прежде всего пленяет – плотность рисунка. Никакой недоговорённости, каждая деталь, вплоть до лепных кронштейнов и розеток потолочного фриза, нарисована абсолютно точно и поставлена на свое место. Диван, кресла, стулья, ампирная лампа, прозрачные занавеси – для всего помимо безупречного рисунка найдены столь же безупречные тон и цвет. Даже листья цветов – не условные пятна, а именно те самые листья, и положены они цветом в полную силу, создавая мажорный декоративный акцент. Но такую вещь невозможно сделать, не обладая безупречным рисунком.

Мастерски выполнена акварель архитектора Н. Лансере (илл. 323) с изображением одного из переходов Гатчинского дворца. Плотный жёлтый цвет занавесей мягко гармонирует со светло-охристым полом и белыми рельефными стенами, потолком и мебелью (её обшивка – под цвет занавесей). К тому же, белые стены в изображении ничуть не белы: на них не попадает прямой свет, и именно их благородный серый обеспечивает эту мягкую цветовую гармонию всего листа. А как «одушевляют» композицию чёткие пятна света, падающие из окон на паркетный пол нежного орехового тона!



322. Н. Тихобразов. Интерьер в имении Лопухиных. Б/акв. 1844

323. Н. Лансере. Гатчина. Интерьер дворца. Б/акв. 1924.

Впрочем, в наше время безупречность возложена на фотографию, а интерьер в творчестве наших современников из «портрета помещения» превратился в «портрет настроения», навеянного помещением. И вышеописанные качества, и классические приёмы применяются в основном в учебных целях в архитектурных вузах по теме «Живопись сложного исторического интерьера».

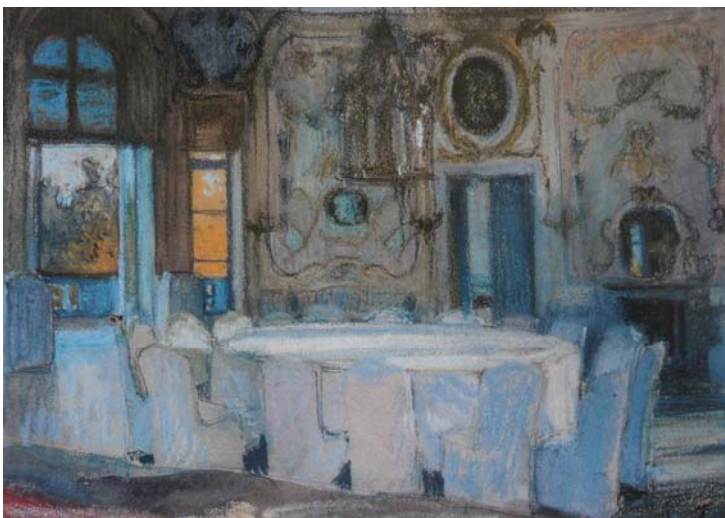
А переход к интерьеру настроения мы видим у наших мирискусников начала XX века. Вот «Передняя Большого дворца в Павловске» Александра Бенуа (илл. 324). Здесь маловато безупречно прямых линий, даже дверь самого первого плана (слева) более чем эскизна. Размашисто и эскизно намечен плафон потолка безо всякой детализировки; розетки фриза относительно круглы лишь на противоположной стене, а в тени вообще не показаны; лишь дверные арки круглятся безупречно, и четко соблюдены вертикали дверей. Но зато как схвачено общее цвето-тональное тревожное настроение! Предзакатный свет озарил левую стену, лишь оттенив мрачную неподвижность чёрных статуй, дальние из которых лишены всякой прорисовки и от того ещё более зловещи. Давайте попробуем представить подробную детализировку всех элементов – и пропадает эта тревожная таинственность, цельность общего цветового впечатления – всё то, что так талантливо выражено в этой работе. Под стать и фрагмент интерьера Купеческой лестницы в Петергофе того же автора (илл. 325). Общая серая тональность бумаги прекрасно обобщает буйное барокко стенной лепнины. Довольно свободные касания кисти и

карандаша по шероховатой бумаге создают иллюзию скрупулёзной прорисовки деталей – а её нет! Прорисовка есть, но не скрупулёзная, а лёгкая и художественная. И деликатнейше введён цвет: в женских скульптурах, в картуше с двуглавым орлом, в охристых деталях декора.



324. А. Бенуа. Передняя Большого дворца в Павловске. Пастель, гуашь. 1902.

325. А. Бенуа. Петергоф. Купеческая лестница в Большом дворце. Сер. бум./акв., гуашь. 1900.



326, 327. А. Бенуа. Зал Каталной горы в Ораниенбауме. Картон/пастель, гуашь. 1901.

Ещё пример мастерства Александра Бенуа (илл. 326, 327). Общее впечатление таково, что интерьер детально прорисован. А вот справа его фрагмент с частью овального картуша: полный импрессионизм касаний пастелью разных тонов по шероховатому картону. Чуть ли не аналогия с фрагментом работы Моне (илл. 24), с той лишь разницей, что Моне решал чисто живописные задачи, а Бенуа, при всей свободе живописной техники, сумел убедительно показать конкретный исторический интерьер.



328. А. Редковский. Интерьер. Б/ акв. 24 × 33,5. 1860.

329. А. Остроумова-Лебедева. Квартира художницы.

Здесь интерьеры более скромного достатка: за год до отмены крепостного права (илл. 328) и ближе к революции 1905 года (илл. 329). Интересно, что мужем Остроумовой-Лебедевой был известный химик С. Лебедев, и это именно он восседает в зелёном халате с газетой в руках. Работа очень умно скомпонована: хоть и обрезаны второстепенные стол и диван, но нет чувства стеснённости. Во-первых, видимые фрагменты рамок над ними напоминают о продлении, а, во-вторых, раскрытая двойная дверь добавляет «воздуха» в эту композицию.



330. Н. Соколов. Интерьер. Рыбинск. Б/ акв. 1920.

331. Н. Дмитриев. В избе. Б/ акв. 1948.

Эти две акварели выполнены очень юными художниками. Слева (илл. 330) – первая живописная работа 17-летнего Коли Соколова; это его инициалы «Ник.С» вошли в общий псевдоним легендарной троицы художников-карикатуристов «Кукрыниксы».

А вторая работа (илл. 331), полная не только зрелого мастерства, но и очень яркого таланта, написана... 15-летним Колей Дмитриевым (1933-1948) летом

1948-го совсем незадолго до его трагической гибели. В работе – нечастая в акварели насыщенность тона с сохранением звучности цвета. В главе «Городской пейзаж» мы уже видели его чудесную «Весеннюю улицу» (илл. 237).

В творчестве современных мастеров всё реже встречается дотошный фотографизм в изображении интерьера, уступивший место выражению эмоций, вызванных им. Посему реальная цвето-тональность интерьера трансформируется в соответствии с характером этих эмоций. Романтичная идилличность XIX века сменилась достаточно жёстким и порою даже трагичным восприятием мира, что не могло не сказаться на интерьерной графике.

Интересно сопоставить два рисунка Анатолия Зыкова, в которых он зарисовал мастерскую своего соседа художника П. Кузьмичёва. Первый рисунок (илл. 332) строго документален. С высокой точки художник любовно фиксирует обстановку близкого ему по духу и ремеслу человека.



332. А. Зыков. Павел Иванович. Б/ граф. кар. 38 × 59. 1970-е.

Роль фигуры художника вроде бы чисто стаффажная, но название и его разговор самого с собой настораживает. И вот второй рисунок (илл. 333) даёт разгадку. Смятение и динамизм наклонных штрихов, зловещая чернота теней говорят о тревоге, нахлынувшей ночью в этот, столь спокойный днём, интерьер. А это страшные фронтовые сны о мясорубке боёв в окружении терзают старого художника, лежащего ничком на тахте в правом углу, так что

видны только ноги. И сама мастерская полна драматизмом его тревожного сна. И в этом случае изображение интерьера переходит в разряд психологически насыщенной композиции с соответствующим названием.



333. А. Зыков. Глухая ночь (из серии «Товарищи» 1970 – 1973). К/ уголь. 60 × 85. 1970-е.

334. Т. Шишмарёва. Интерьер. Б/граф. кар.

Рисунок Татьяны Шишмарёвой (илл. 334) тоже не заподозришь в равнодушной (и, уж тем более, в умильной) фиксации интерьера. Вся композиция напряжённо сконцентрирована в центре в виде ромбообразного пятна, включающего стол, пару стульев с гнутыми спинками и загадочное «сооружение» типа то ли мольберта, то ли торшера, с которого свисает нечто вроде ремня или шланга. И автор сознательно не даёт разгадки, срезав завершение упомянутого «сооружения», поскольку художественная задача в чём-то близка образу предыдущего рисунка: создать ощущение тревожной, многозначительной недосказанности. Впрочем, это уже сфера не архитектурного рисунка, а чисто образной станковой графики художников.

Историко-реконструктивный и фантазийный пейзаж и интерьер

В иллюстрировании книг исторического содержания, при постановке театральных пьес и т.д. с неизбежностью возникает необходимость воссоздать максимально достоверную среду действия героев. Такой пейзаж или интерьер, не претендующий на звание подлинного, тем не менее должен иметь характерные черты стиля какого-либо конкретного периода истории. Неспроста архитекторы зачастую были желанными авторами театральных декораций: от

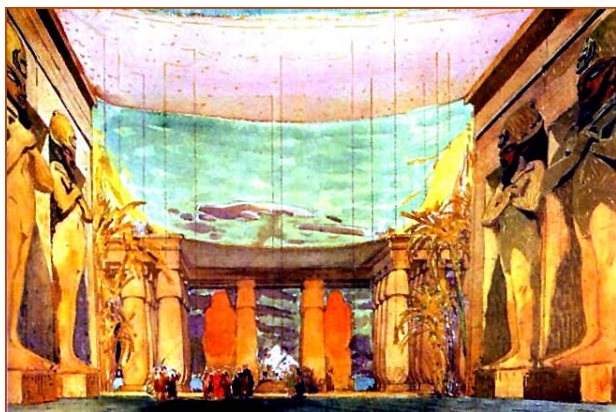
Александра Веснина (20-е годы XX века) до нашего современника Сергея Бархина. На самой заре XX века среди художников (будем говорить о России) выделилась яркая плеяда мастеров театрально-декорационного искусства, знание которыми архитектурных стилей сделало бы честь иному архитектору. Это А. Бенуа, М. Врубель, С. Рерих, Л. Бакст, И. Билибин, А. Васнецов.



335. А. Бенуа. Эскиз декорации к «Моцарту и Сальери» Римского-Корсакова.

336. А. Бенуа. Эскиз декорации к опере Д. Верди «Бал-маскарад». 1947.

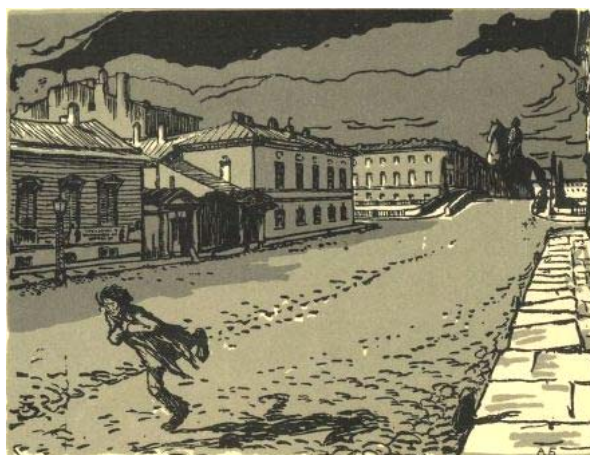
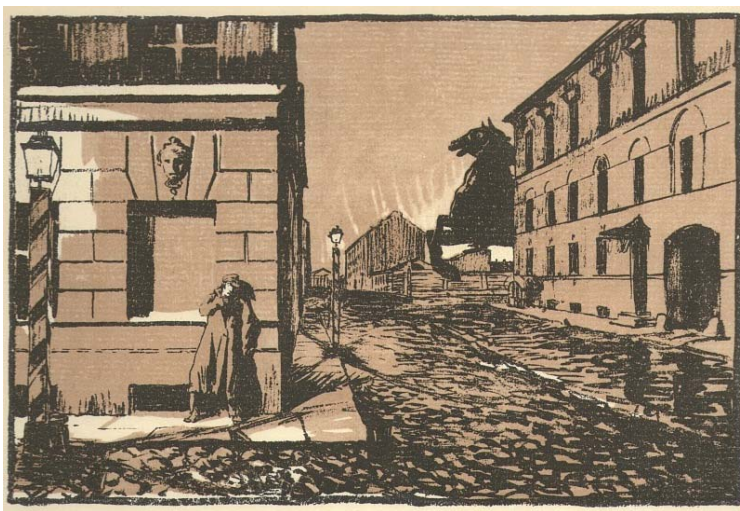
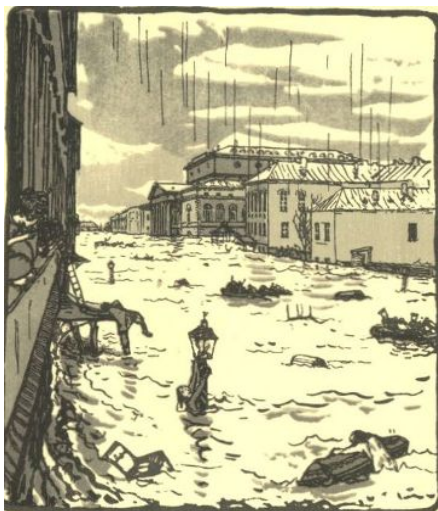
Вот два эскиза декораций (илл. 335 и 336), выполненных блистательным Александром Бенуа. Их словно бы исполняли два разных мастера: мрачный, не терпящий многоцветья — и легкомысленный любитель праздничной красочности. Но в том и талант художника-декоратора, что он, как и артист, должен чувствовать саму атмосферу спектакля. И потому мог ли Бенуа к трагедийной по сути коротенькой опере о зависти и гибели гения нарисовать весёленькую и нарядную венскую улочку? Нет, разумеется. И он избирает, во-первых, зиму, а во-вторых, серое, белое и чёрное. Ну а итальянская опера «Бал-маскарад» (не путать с мрачным лермонтовским «Маскарадом»), конечно, давала полный простор буйству самых насыщенных и ярких красок.



337. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Клеопатра».

338. Л. Бакст. Эскиз декорации к балету «Спящая красавица». 1921.

Эти же мастера, а также М. Добужинский, Е. Лансере и другие своё знание и любовь к архитектуре ярко проявили также в книжной иллюстрации. Вот тот же Бенуа – и снова речь о трагедии и маленького человека, и огромного города. «Медный всадник» Пушкина. И снова язык художника суров и скуп, мрачна и общая цветовая гамма. И какое знание архитектуры и любовь к Петербургу!



339, 340, 342 – иллюстрации А. Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина.

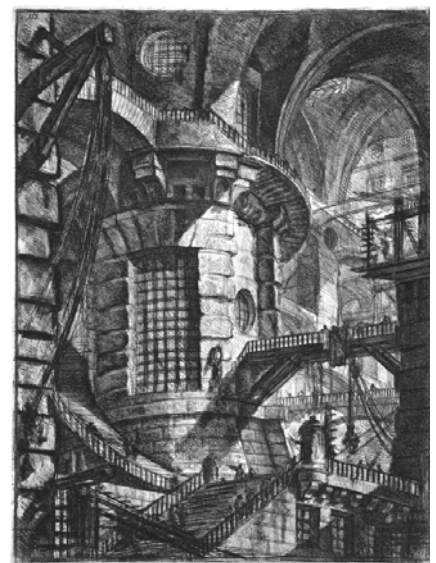
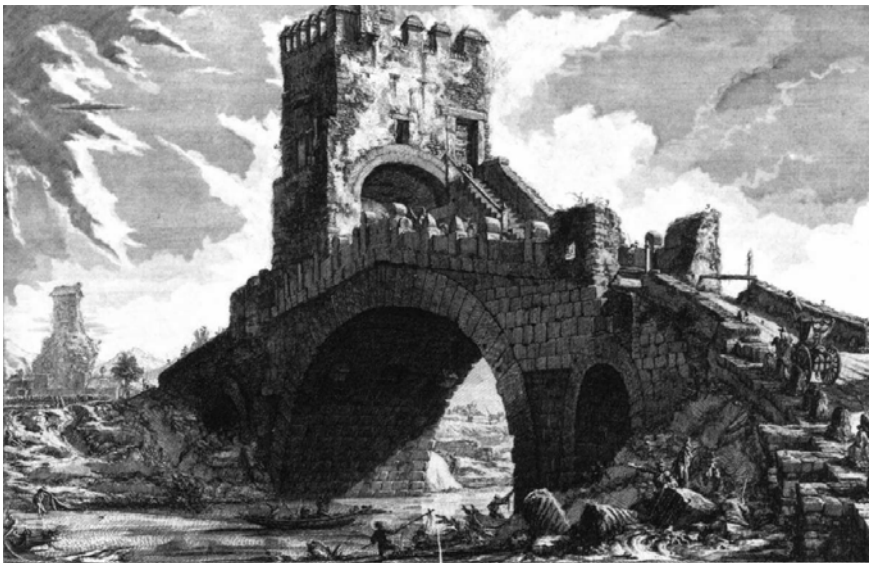
341. У Александровской колонны. Иллюстрация Е. Лансере к «Хаджи-Мурату» Л.Н. Толстого.

А есть и целый раздел графики под названием «Архитектурные фантазии». И художников, и архитекторов фантазия уводила в придуманные эпохи и города. Свой сильный след в этой области искусства оставили мастера XVIII века Ф. Гварди и Д. Б. Пиранези. Венецианец Гварди наряду с огромным количеством живописных пейзажей оставил много фантазийных рисунков пером и кистью с характерной лёгкой прокладкой теней бистром (илл. 343, 344). Пиранези характерен мрачными и величавыми (порой футурологическими), сложно насыщенными архитектурными фантазиями (илл. 345, 346).



343. Ф. Гварди. Венецианское каприччо. Б/ ит.кар., кисть, перо, бистр. 23,5 × 18,6.

344. Ф. Гварди. Городской пейзаж. Б/ ит.кар., кисть, перо, бистр. XVIII век.



345. Д. Б. Пиранези. Ведута понте Соларио. Гравюра.

346. Д. Б. Пиранези. Круглая башня. Гравюра из цикла «Тюрьмы».

Член большой семьи художников, Франческо Гварди постепенно перешёл на исключительно архитектурные пейзажи. Ему же принадлежит множество живых архитектурных фантазий, исполненных пером и кистью (илл. 343, 344). Что такое пастель Н. Рериха (илл. 347), как не архитектурная фантазия? А графическое творчество Станислава Ноаковского практически всё состоит из фиксации архитектурных реминесценций разных европейских стилей.



347. Н. Рерих. Замок. Руины. К/ пастель. 1906.

348. С. Ноаковский. Зал в стиле рококо. Б/ акв, перо, тушь.



349. С. Ноаковский. Зал в стиле Вавельского замка. Б/ тушь, кисть.

И хоть его работы уже приводились выше (илл. 131–134, 136, 144, 145), трудно обойтись без новых цитат этого замечательного творчества (илл. 348, 349). Как лёгок и воздушен «Зал в стиле рококо», и как перегружен тяжеловесным декором интерьер замка польской знати – «Зал в стиле Вевельского замка»...



350. С. Чобан. Архитектурная фантазия.



351. А. Вознесенский. Архитектурная фантазия. 2007.



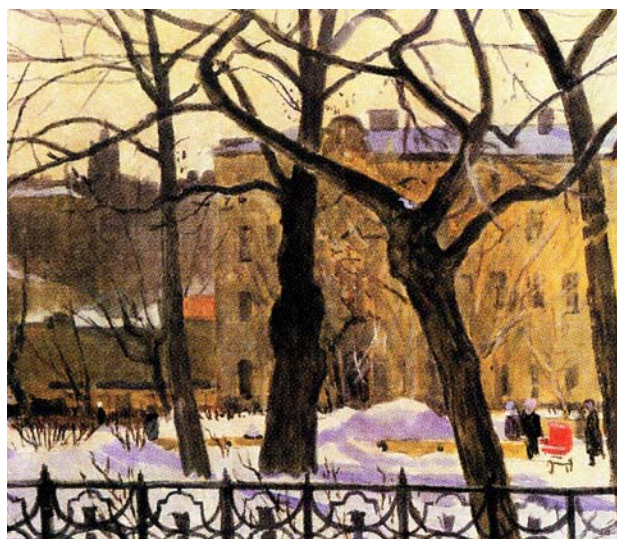
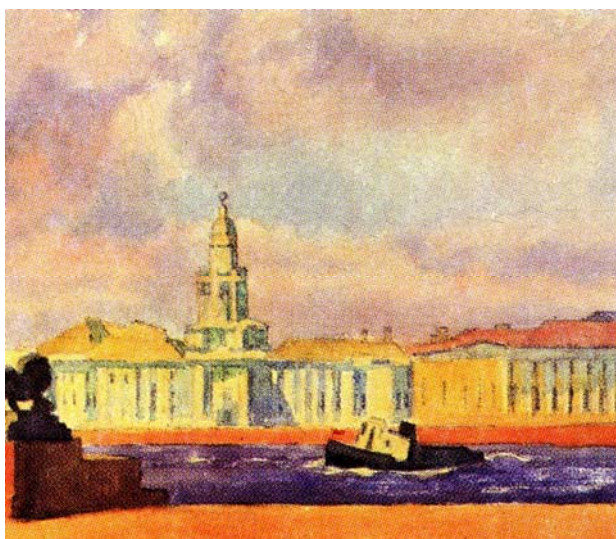
352. М. Филиппов. Архитектурная фантазия.

И современные художники (но чаще архитекторы) интересно работают в этом своеобразном жанре. Из отечественных мастеров назовём Алексея Вознесенского, Сергея Кузнецова, Михаила Филиппова и Сергея Чобана. Притом, если раньше трансформировались, даже скорее варьировались формы архитектуры (как правило, в пределах ордерной системы), то теперь полёт фантазии смело преобразует и земную твердь, игнорируя какие бы то ни было каноны (илл. 350 – 352).

6. Вопросы композиции пейзажа

Формат

Первейший вопрос композиции – формат работы: квадрат или прямоугольник (вертикальный или горизонтальный тех или иных пропорций). Квадрат или близкая к нему форма способствуют спокойствию и устойчивости общей композиции (см. питерскую акварель К. Купецио (илл. 353) с небом, занимающим две трети листа, что особенно подчеркивает спокойную горизонталь невского левого бережья со сдвинутой влево башней Кунсткамеры – той самой, с которой итальянец Тозелли рисовал панораму Петербурга 1820 года. Тяготеет к квадрату и «Бульвар» той же К. Купецио (илл. 354). В квадрат вписана и упоминавшаяся ранее акварель Б. Семёнова (илл. 225).

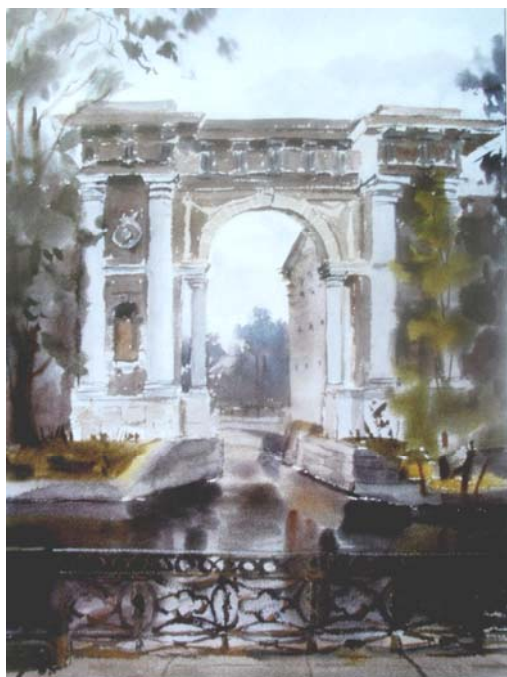


353. К. Купецио. Ленинград. Дворцовая пристань. Б/ акв.

354. К. Купецио. Бульвар. Б/ акв.

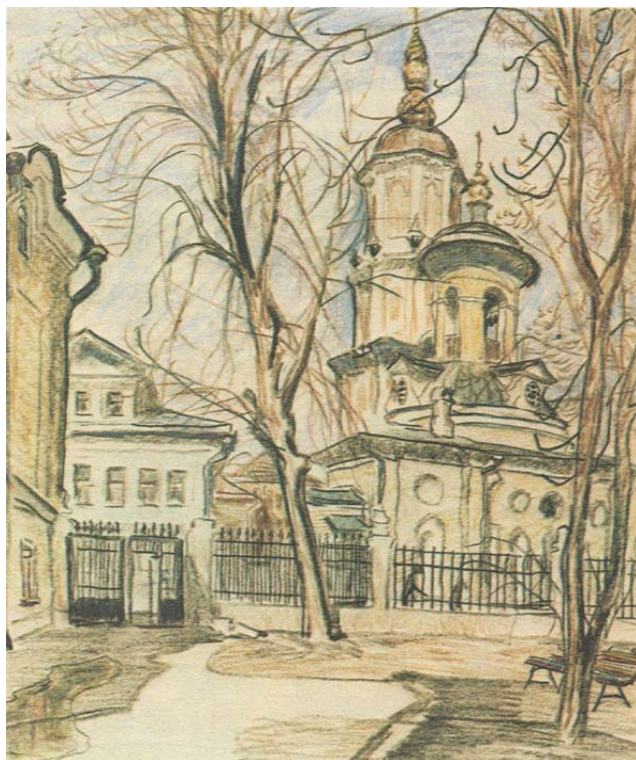
Очень близка к квадрату акварель В. Сидорова «После дождя» (илл. 356) с изображением северной деревни. Менее близкий к квадрату, но достаточно приземистый прямоугольник идеально подошёл для изображения квадратной арки Новой Голландии (илл. 355). Композиция чисто квадратного формата выглядела бы в данном случае весьма одиозно. Почти таких же пропорций рисунок цветными карандашами Е. Куманькова «Меншикова башня» (илл. 358) с удивительно точно решённой композицией. Округлым линиям храма с колокольной аккомпанирует овальная линия завершения кровли торца здания слева и даже изгиб его водосточной трубы. В традиционной пропорции (но по вертикали) исполнена акварель Сурикова «Алупка. Ай-Петри» (илл. 357) –

взятый с низкой точки уступчатый каскад белоснежных построек с густой полосой зелени сверху.



355. В. Атанов. Санкт-Петербург. Арка Новой Голландии. Б/ акв.

356. В. Сидоров. После дождя. Б/ акв. 34 × 36. 2004.



357. В. Суриков. Алушка. Ай-Петри.. Б/ акв.

358. Е. Куманьков. Меншикова башня. Цв. кар. 1976.

Архитектурное сооружение неотделимо от окружающего пространства и, как правило, изображается вместе с ним. Поэтому сильно вытянутый по

вертикали прямоугольник в пейзажной графике применяется крайне редко, но М. Врубель, очень склонный к этому формату (три панно на темы «Фауста», а также «Венеция» и «Испания»), именно в него вписал этюд с легендарного венецианского моста Вздохов (илл. 220).



359. Д. Збуквич. Городской этюд. Б/ акв.
 360. П. Корин. Шпиль собора Нотр-Дам-де-Пари. Б/кар. 1932.
 361. Д. Збуквич. Городской канал. Б/акв.
 362. П. Корин. Флоренция. Улица Уффици. Б/ граф. кар.
 362а. Флоренция. Улица Уффици. Фотография.

Собственно, широкий формат и невозможен в этом узком пространстве меж корпусом Дворца дожей слева и отсечённой художником стеной тюрьмы справа. Теснота средневековых улочек продиктовала ещё более узкий формат в акварелях Д. Збуквича (илл. 359, 361) и в карандашной зарисовке Павла Корина, где он не удержался от аффектированного подчёркивания стройности Кампаниллы (илл. 362), ибо в натуре она несколько пошире (илл. 362а). Видимо, этим и ещё зарисовками отдельных деталей вроде шпиля собора Нотр-Дам (илл. 360) исчерпываются сюжеты натурных работ подобного формата.

Наиболее же часто применяется спокойно-повествовательный горизонтальный прямоугольник с традиционной пропорцией около 3:4 с

небольшими колебаниями. Достаточно привести тройку пейзажей (илл. 357, 363, 364) – ведь сборник насыщен примерами именно такого формата.



363. В. Атанов. Арбатский переулок. Б/ акв.



364. В. Суриков. Собор Святого Петра. Б/ акв.

Крайне редко, в основном в старину, при изображении панорамных видов применяли сильно растянутый формат, да ещё А. Иванов выполнил маслом несколько панорамных пейзажей Италии в пропорции, достигающей до 1:3 и даже длиннее. Вспомним и об упомянутых ранее панорамах Флоренции П. Корина (илл. 4). Этот формат можно назвать повествовательным, так как при его рассмотрении в нём, как правило, последовательно наличествует много сменяющих друг друга элементов.

Ну, а апогеем панорамного пейзажа, конечно, будет круговая панорама, аналогичная упомянутой в 1-м разделе панораме Анжело Тозелли (51 × 656 см!), выполненной в 1817–1820 годах с недостроенной астрономической башни Кунсткамеры в Петербурге.

Франческо Гварди, автор множества ведут («ведута» – старинное название венецианских пейзажей), зарисовал пером панораму Венеции, как она выглядит от монастыря Сан-Джорджо Маджоре (илл. 365). Прямо в левый край упирается вертикаль Кампаниллы, за крупным брусом Дворца дождей выглядывают купола собора Сан-Марко. Ещё правее в глубине темнеет легендарный мост Вздохов. Рисунок сделан, судя по всему, торопливо, как подспорье для серьёзного пейзажа. Под рукой, видимо, не было даже линейки – подчеркнуть границу берега и воды. И все здания выглядят, как в начале лёгкого землетрясения. Тем не менее нам в подробностях ясна развёртка застройки венецианской набережной.

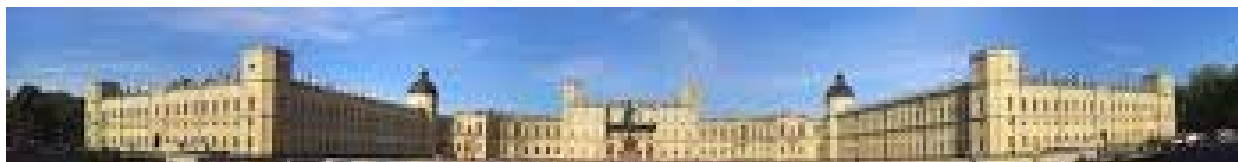


365. Ф. Гварди. Панорама Венеции от монастыря Сан-Джорджо Маджоре. Б/ бистр, перо.

В пропорции 1:3 исполнена акварель А. Иванова «Вид на Понте Молле» – собственно, не на сам старинный пятипролётный мост, а на его въездную башню (илл. 366). Активное сирене-коричневое пятно башни слева уравнивается подъёмом отдалённого сиреневого холма справа.



366. А. Иванов. Вид на Понте Молле. Б/ акв. 12,6 × 38,5. Конец 1830-х.



367. Э. Гау. Вид Гатчинского дворца. Б/ кар., акв., тушь. 1870-е.

367a. Фотография Гатчинского дворца.

Эдуард Гау в 1870-е годы с отдалённой точки зарисовал Гатчинский дворец (илл. 367). А Александр Бенуа запечатлел Сенатскую площадь Петербурга и вид на Неву со всеми бытовыми подробностями начала XX века (илл. 368).



368. А. Бенуа. Вид на Неву и Сенатскую площадь из здания Сената. Б/ акв., тушь.

О масштабе изображения и ещё о композиции

Допустим, формат выбран или предопределён форматом вашей папки (альбома). Как скомпоновать увлékший вас мотив, чтобы он не затерялся в своем окружении, а с другой стороны, чтобы ему не было тесно в отведенных рамках?

Часто изображение komponуют слишком крупным для выбранного формата листа. Скажем, увлékшись изображением какого-то интересного элемента (например, купола собора) и не соразмерив заранее его долю, зрительный «вес» в общей композиции, вы приходите к обескураживающему выводу, что и сам-то собор уже еле влезает в формат листа. А ведь это очень неграмотно — не оставить известного пространства вокруг изображаемого объекта, не продумав их взаимовлияния. Или же, наоборот, рисуют какую-либо постройку настолько мелко, что она пропадает в пейзаже. Или оказывается точно в центре листа, как бы разбивая его на равные части. Нередко изображают здание так, что оно закрывает весь пейзаж — будь то река, лес, озеро, поле. Вот тут на помощь приходит анализ работ как известных авторов, так и своих коллег-студентов: в чем удача или неудача той или иной композиции. Рассмотрим несколько примеров. Сначала ещё раз поэксплуатируем две уже знакомые работы. При всём различии между собой равно безупречны по композиции обе венецианские акварели. Окажись колокольня монастыря (илл. 369) точно в середине — это сразу бы бросилось в глаза и испортило бы гармонию равновесия (пятно монастыря «повалило» бы всю композицию вправо). Но она поставлена чуть левее — именно там, где она уравнивает остальное «тело» постройки.



369. В. Серов (?). Венеция. Б/акв. 31,8 × 22,5. 1892.

370. М. Врубель. Венеция. Мост Вздохов. Б/акв. 25,7 × 12,6. 1890.

В акварели «Мост Вздохов» (илл. 370) точка схода взята близко к правому краю листа, и правая, ракурсная стена дана коротким отрезком вдали и только «указана» падающей от неё тенью на сам мост. Благодаря этому вверх нет коридора стен, а есть кусок чистого итальянского неба, да и сам мост избежал нежелательного расположения в центре листа. В нижней трети листа господствует вода – истинная госпожа Венеции. И как красиво распределение трёх голубых пятен: самое большое (вода) внизу, поменьше (небо) вверху и ещё меньше (тоже небо) в просвете под местом до горизонта. Пятно собственной (арочное «дно» моста) и падающей тени слева отлично уравнивает сильную тень по правому краю листа. На редкость гармоничная композиция в листе столь непростого формата.

Красиво komponуется акварель со Смоленской церковью (илл. 371) Д.И. Архангельского. Левым своим краем колокольня точно касается середины листа, но всё её тело и барабан с куполом самой церкви уходят вправо, а самый крупный и длинный дом слева уравнивает церковь с тяготеющими к ней домиками справа внизу. Полоса неба неширока, преобладают земля и Волга – сразу чувствуется, что автор смотрел на них сверху. Увеличение неба сбивало бы «фокус» композиции, начало бы отнимать у зданий главенствующую роль.

В зимней, предвечерней акварели К. Мошкина (илл. 372) центральное положение церковной маковки так же не смущает благодаря активному, резко асимметричному переднему плану с заметными тонально-цветовыми акцентами в окраске стен и в контрасте их с белыми наличниками окон.



371. Д. Архангельский. Симбирск. Смоленский спуск. Б/ акв. 10 × 15,3. 1920-е.
372. К. Мошкин. Город Александров. XXI век. Б/ акв. 26 × 35. 2007.

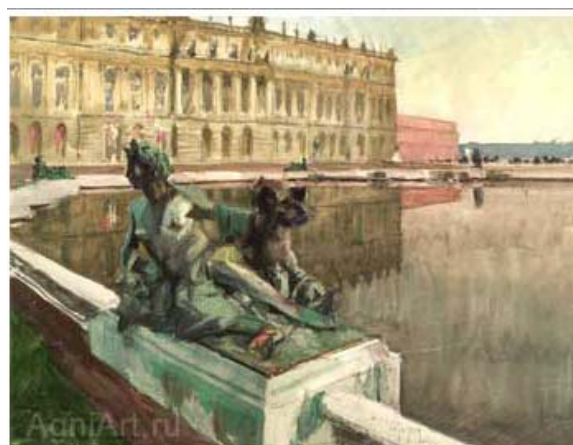
Суперстрогую приверженность натуре мы видим на зимней акварели Д.И. Архангельского (илл. 373): столб, оказавшийся почти в центре композиции, он не стал произвольно перемещать, да в том и нет необходимости: сильная, с переломом, диагональ забора нейтрализует, маскирует этот «центризм». Но представьте, как бы выпирала эта симметрия, если бы забор шел горизонтально, параллельно низу листа.

Иногда малые архитектурные формы, находящиеся на переднем плане, удачно украшают лист своей декоративностью и часто дополняют стилистику зданий второго плана. Примеры тому – скульптурный фонтан перед Большим театром в Москве (гуашь А. Дейнеки, илл. 203), а также скульптуры бассейна перед Версальским дворцом (акварель А. Бенуа, илл. 374). Обратите внимание, что малые формы каждый раз смещаются от центра, освобождая большое поле главному зданию. Порой их силуэт нарочито выделяют на фоне неба (илл. 375).

«Церковь в Дьякове» Сурикова (илл. 19) характерна тем же касанием середины листа одной стороной постройки и, тем самым, лёгким смещением (аналогично уже рассмотренной акварели илл. 371).

Очень артистично скомпонована гуашь К. Купецио «Улица Разина» (илл. 240). При том, что крупное здание, занимающее пол-листа, заходит краем значительно левее середины, скрытая симметрия наличествует в оси двух

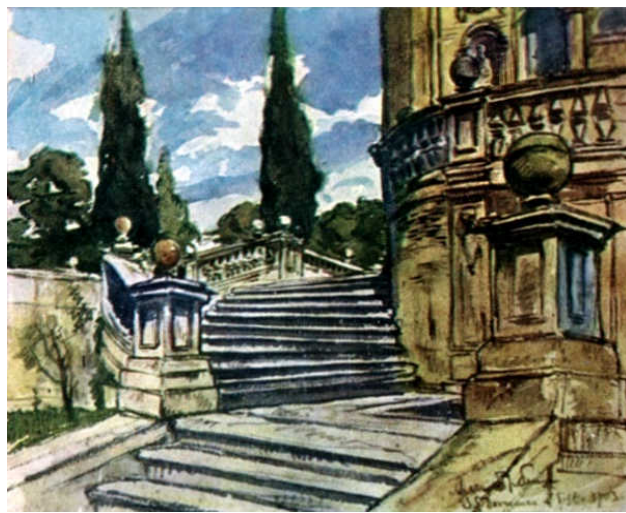
пристроев, как раз совпадающей с серединой листа. Это придает листу некий скрытый монументализм.



373. Д. Архангельский. Ульяновск. Завьяловская площадь. Б/кар., акв. 35,5 × 53. 1926.

374. А. Бенуа. Версаль.

Акварель Александра Бенуа (илл. 376) полна и композиционной, и живописной экспрессии. Охристо-коричневый массив угла здания сдвинут вправо, а динамичный поворот широкой лестницы ведёт к великолепному куску пейзажа с ярким облачным небом и пиками двух кипарисов. Эта работа экспрессивна и своей, как ни странно, графичностью. При всей её живописности в ней очень активно работают прямо-таки форсированные линии ступеней, торцов парапета с шарами и мощная прорисовка рельефного пояса с балясинами на фасаде собора.

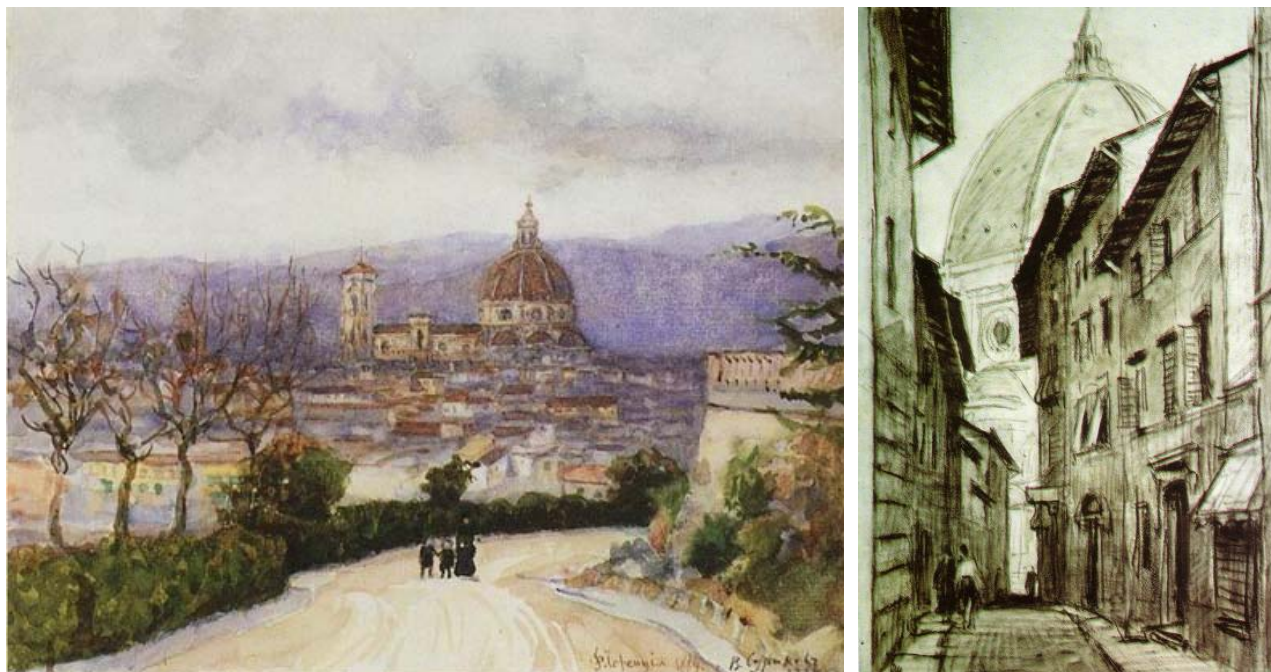


375. Альберт Бенуа. Италия. Ассизи. Б/акв. 31,5 × 49,5. 1928.

376. А. Бенуа. Большая лестница возле собора Св. Доминика и Сикста в Риме. Б/акв. 1903.

Уровень горизонта

Во множестве уже рассмотренных примеров варьировалось положение горизонта, но мы ещё не фиксировали на нём внимание. А между тем это одно из мощнейших средств композиции.



377. В. Суриков. Флоренция. Б/ акв.

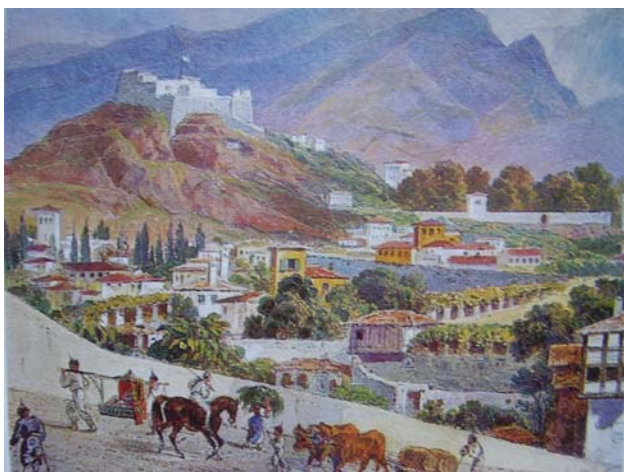
378. Д. Шмаринов. Улочка во Флоренции. Б/сангина. 49,5 × 33,5. 1965.

На обеих представленных здесь работах (илл. 377, 378) мы видим флорентийский собор Санта-Мария дель Фьоре: на акварели Сурикова – в отдалении, вид с высокого холма; на рисунке Шмаринова – сквозь щель средневековой улицы. И акварель, конечно, даёт представление о грандиозности здания в соотношении с окружающей застройкой; но взятый с низкой точки, да ещё в контрасте отдалённого великана к домам первого плана, собор предстаёт каким-то видением чудовищных размеров. Поэтому крупные сооружения выигрывают, когда изображены при низком горизонте (илл. 14, 19, 74, 87, 89, 126, 129, 161, 171, 184, 204, 207, 209, 225). Гористая местность предоставляет интересные точки и при низком, и при высоком горизонте. Постройки на вершине (они всегда очень эффектны) показаны на иллюстрациях 379 и 380, а также в предыдущих разделах (илл. 11, 43, 61, 74, 150, 153, 183, 285, 350). На фоне неба наиболее чётко читается силуэт любого здания.



379. А. Бенуа. Судак. Генуэзская крепость. Б/акв., гуашь. 1915.

380. А. Остроумова-Лебедева. Развалины монастыря в Сеговии. Б/ темпера. 52 × 80. 1916.



381. К. Брюллов. Пейзаж на острове Мадейра. Б/акв. 20 × 24,5. 1850.

382. В. Алфеевский. Таллин. Б/ акв., тушь, перо.

Но и вид с горы в долину может быть очень интересен. Вот выполненный Карлом Брюлловым яркий, многокрасочный «Пейзаж на острове Мадейра» (илл. 381). Лилово-синие горы закрывают горизонт, на рыжевато-красном холме второго плана белеет замок; белые домики с красными крышами пестреют между тропической зеленью; и весь этот яркий калейдоскоп наложен на точный подробный рисунок великого рисовальщика. В этой работе горизонт весьма высок – примерно на уровне белого замка.

Рядом зарисовка Виктора Алфеевского (илл. 382) – вид тоже с высокой точки, но уже на крыши города Таллина (репродукция была без названия, но сравнение с гризайлью «Таллин зимой» (илл. 139) снимает все сомнения). Упругий рисунок скопления плоскостей крыш подводит их к акценту всей композиции – к башне в левом верхнем углу. Верх её срезан краем листа в интересах упругости общей композиции: высокое небо сильно бы «разбавило»,

смягчило её. Чувствуется, что рисунок делался в неудобном положении: несколько съехала и погнулась даже линия морского горизонта.

В связи с темой вспоминается и прекрасный рисунок П. Митурича «Мясницкая улица» (илл. 95), и Адольф Менцель: его зарисовка крыш Нюрнберга углем – с головокружительной высоты (илл. 115).

Казалось бы – что скучнее убогих домишек и их сарайчиков на крохотных участках в тени огромных зданий большого города? А вот Александр Бенуа увековечил их убогое бытие до неизбежного прихода бульдозеров (илл. 383). Как-то даже трудно представить автора куртуазных версальских композиций за изображением столь заурядных объектов. Но большой мастер и тут находит не только этнографический, но и художественный интерес. Здесь горизонт композиции хоть не столь высок, как у Менцеля, но всё-таки не ниже рамки рисунка. А вот дальние дома – выше точки зрения художника.



383. А. Бенуа. Париж. Старые домики. Б/ акв., тушь, перо. 25 × 31.

384. А. Ефимов. Кижский погост. Б/ акв.

В главе «Город на реке или у моря» было достаточно примеров «разновысокости» горизонта в зависимости от решаемой конкретной задачи и ситуации. Примеры расположения горизонта на середине высоты мы видим в иллюстрациях 274, 281, 282, 285, 288.

Низкий горизонт удачно обыгрывает силуэты зданий, что хорошо видно на сочной акварели Андрея Ефимова (илл. 384). Но при низком горизонте мало места для воды. Ещё два вида, теперь уже с самой Пьяцетты, и тоже при низком горизонте (илл. 385, 386). На обеих акварелях вода лагуны не видна. Поэтому более типичны венецианские пейзажи с более высокой точкой горизонта: это илл. 21, 38, 102, 114, 142, 190, 221, 224.



385. А. Остроумова-Лебедева. Венеция. Пьяцетта. Б/ акв.

386. Г. Вробель. Венеция. Пьяцетта. Б/ акв.

И любое рисование городских пейзажей с высоких точек неизбежно предполагает высокий горизонт композиции. Допустим (см. илл. 387), выйдя с акварельной папкой на балкон в Гагре, я отчеркнул бы горизонт в одну треть высоты листа – снизу. И что бы я там мог нарисовать? Огромное небо больше половины листа, острый мыс отдалённого берега и самые верхушки кипарисов и прибрежного парка. От симпатичного белокаменного павильона уместилась бы в лучшем случае только крыша. А сам павильон с его тонкими колоннами, а дорога, мерцающая между тёмными свечами кипарисов? А сами кипарисы, а садики, окружающие их, а крыши скромных домиков и вообще – весь этот живой каскад, ступенями спускающийся к морю? Ничего бы этого не было. Поэтому горизонт я взял наверху, в одну пятую листа; потом часть листа снизу пришлось обрезать, ибо многое не успел закончить из-за отъезда, и сегодня мой этюд именно таков.



387. Л. Нецветаев. Гагра. Б/акв., кар. 1980.

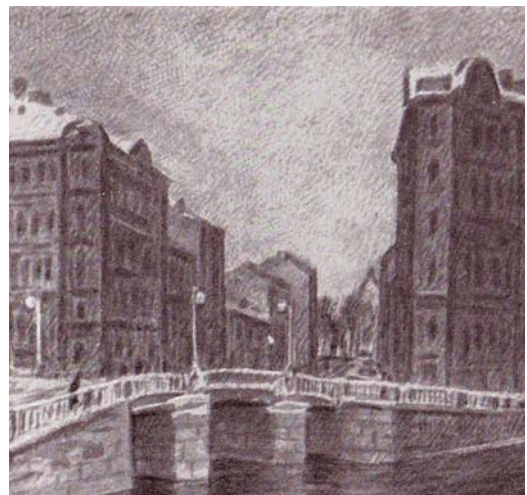
388. Д. Сарджент. Венеция. Скуола Сан-Марко.

И – для контраста – акварель Сарджента с низкой точки (илл. 388). Глухая стена справа (с окном-иллюминатором) скрывает от нас знаменитый памятник кондотьеру Коллеони (илл. 306, 307), стоящий на площади Сан-Джованни. Какую величавость низкий горизонт придаёт замечательному фасаду Скуолы Сан-Марко! И как подчёркивают его золотистость чёрные силуэты гондол и тени моста!

Хоть наши темы этюдного пейзажа подошли к концу, добавлю несколько слов о пейзаже уже не этюдном, а творческом, выполненном уже не на улице, а в мастерской (на основе, разумеется, сделанных ранее этюдов). На помощь могут прийти и фотографии, пользоваться которыми не брезговал и Врубель. «Никакая рука, никакой глаз, никакое терпение, – писал он, – не сможет столько объективировать, как фотографическая камера, – разбирайся с твоей душевной призмой: об его непризрачные рельефы она только протрётся, – потускнела, слишком ревниво оберегаемая». Здесь вы можете заняться «режиссурой» композиции, цвета, фактуры, делать вариант за вариантом, сравнивая их и добиваясь в итоге наиболее острого и точного впечатления, которое вы хотели бы передать зрителю. Как правило, на серьёзных выставках графики экспонируются именно такие, т.е. станковые работы (под станком подразумевается мольберт). В станковой работе вдумчиво отрабатывается окружение; например, в маленькой работе К. Юона (илл. 389) три ряда санных обозов нарисованы, конечно, на основе натуральных зарисовок, но сведены в ясную, продуманную композицию с умелым распределением цветовых пятен. Оба цельных санных ряда (правый обрезан) замыкаются более тёмными силуэтами человека и чёрной лошади с дугой, которые играют роль точек в конце предложения; их эффектно дополняет расположенная правее на открытом пространстве тёмная женская фигура.

Нередко в станковой графике художник экспериментирует с самими техническими приемами: в акварели порой применяют рисунок водоотталкивающими восковыми карандашами; после заливки эти линии остаются белыми (примеры этого встречаются в быстрых венецианских этюдах Д. Сарджента).

А большая акварель Емельянова «На Фонтанке» (илл. 390, к сожалению чёрно-белая) вся исполнена в своеобразной технике прерывистой штриховки короткими акварельными мазками (своеобразный импрессионизм, точнее, пуантелизм в акварели). Эта рационалистическая и многодельная техника имеет свои плюсы – здесь не будет нежелательных непредвиденных затёков и других случайностей «чистой» акварели.



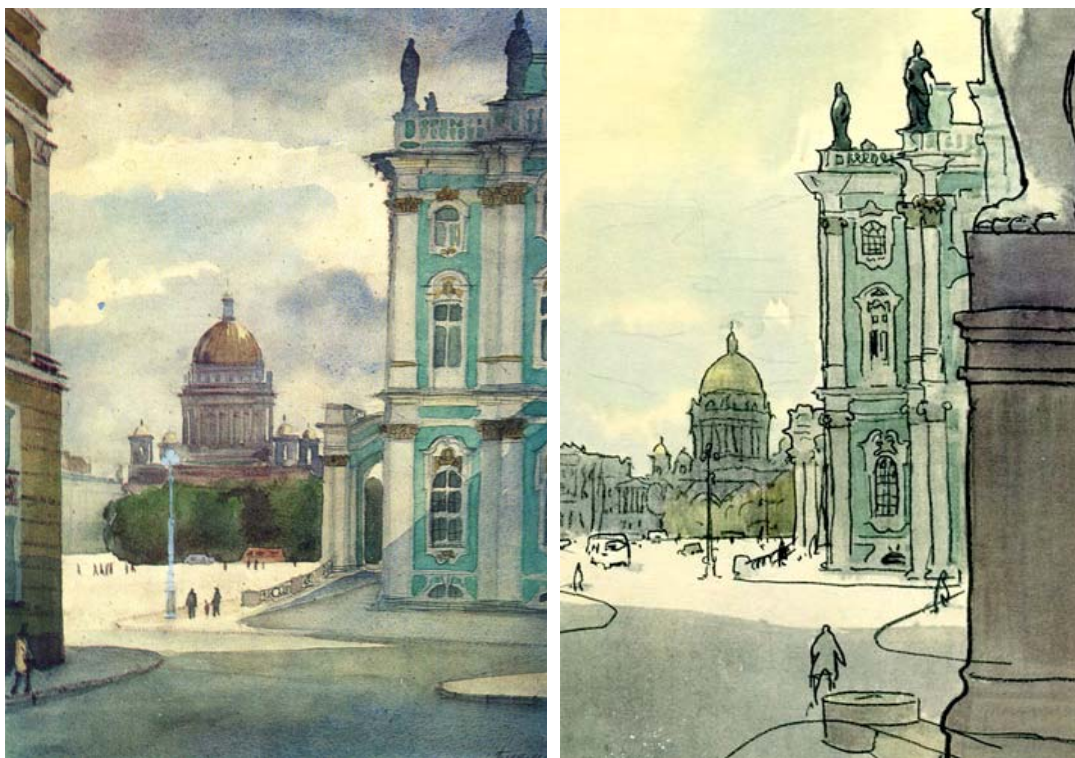
389. К. Юон. Ростовский кремль. Б/ гуашь, акв. 24 × 31,7. 1916.

390. В. Емельянов. На Фонтанке (фрагмент). Б/акв.

В общем, сколько авторов – столько и приёмов; моё пожелание – искать именно свой неповторимый почерк.

*Двух- и трёхплановая,
а также «кулисная» композиция. Уточнение термина*

Архитектура – искусство пространственное; здания бывают сложными в плане, не говоря уж об ансамблях зданий, по-разному удалённых друг от друга. Очевидно, что передать эту ансамблевость возможно лишь при одновременной компоновке двух и более элементов на одном листе. И вопросы композиции в этом случае становятся решающими. С какой стороны объекты komponуются наиболее интересно? И даже когда этот вопрос решён, новая забота: подойти ближе или отступить назад? Скажем, и слева, и справа на переднем плане есть тоже интересные объекты и можно вписать фрагмент одного из них. А какой предпочесть: левый или правый? Именно этот вопрос решали художники И. Бухман и А. Кокорин при изображении вида на Дворцовую площадь тогда ещё Ленинграда. Интересно сопоставить две их трёхплановые акварели, выполненные почти с одной точки: И. Бухман (илл. 391) и А. Кокорина (илл. 392). Слева здание Штаба гвардейского корпуса, справа – эффектные статуи Атлантов Эрмитажа. Кого взять на передний план? Мнения авторов разделились. Первая акварель богаче по цвету, но, пожалуй, проигрывает в композиции: она сдавлена углами Штаба и Зимнего дворца, тогда как динамичная диагональ Кокорина предсказывает слева гигантский простор Дворцовой площади. Атланта представляет почти одна ступня на постаменте, но побывавшим там зримо представится вся его напряжённая фигура.



391. И. Бухман. Дворцовая площадь. Б/ акв.

392. А. Кокорин. Из цикла «Ленинградский альбом». Б/ акв., фломастер. 1968.

В следующей главе акварель с Карловым мостом в Праге (илл. 410) явно двухплановая: скульптуры на мосту – и противоположный берег с Пражским Градом и собором Святого Вита. А пейзаж Свято-Троицкого монастыря в Коломне (илл. 404) вообще трёхплановый: слева древний храмик, в котором, по преданию, венчался Дмитрий Донской, за ним – классицистическая колокольня, а уже за оградой монастыря – сам Свято-Троицкий собор, верхушка шатровой колокольни и часть красно-кирпичной церковки. В акварели с памятником Суворову (илл. 405) угол Эрмитажа ближе к нам, чем памятник, но из-за тонального акцентирования памятник воспринимается стоящим на том же удалении, и вся композиция воспринимается как двухплановая – с Петропавловской крепостью на втором плане. И примеров, подобных приведённым, масса на предыдущих страницах – листая назад, это: илл. 375, 374, 356, 309, 294, 242, 241 и другие.

«Кулисной» композицией я называю ту, где главному объекту изображения на переднем плане предшествует некое обрамление (обычно архитектурное), помогающее фокусировке внимания на изображаемом объекте.



393. Л. Премацци. Вид на Турин. Б/ акв.

394. Л. Премацци. Вид на озеро в Швейцарии. Б/ акв. 1860.

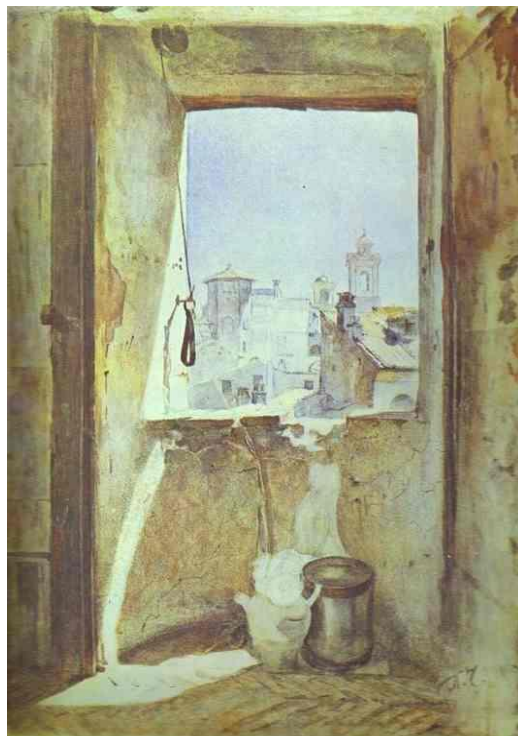
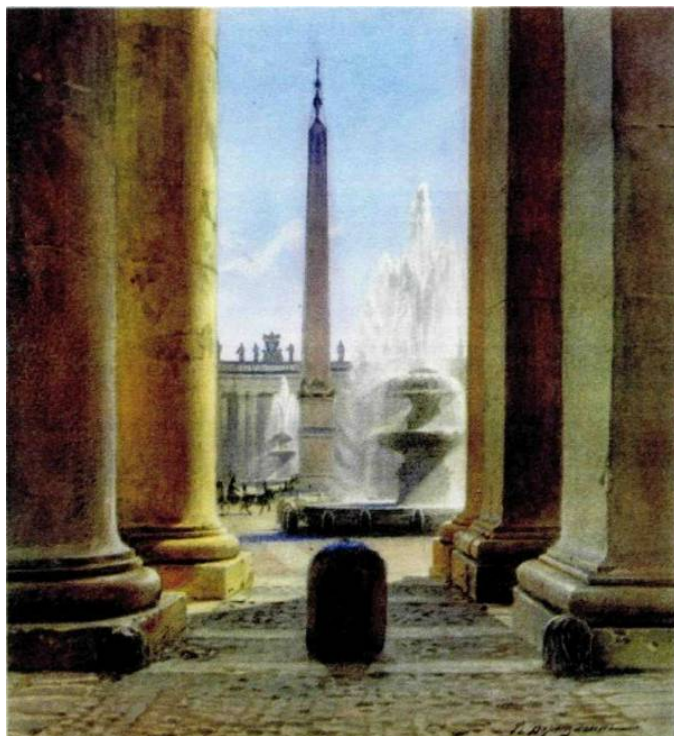
Чаще всего это своды моста (как на илл. 393) или арки (как на илл. 396). Гораздо реже в роли кулис выступают деревья, как это видим на акварелях А. Остроумовой-Лебедевой «Вид на Кисловодск» (илл. 395) и того же Л. Премацци (илл. 394) и даже на пейзаже К. Купецио «Бульвар» (илл. 354).



395. А. Остроумова-Лебедева. Вид на Кисловодск. Б/ акв. 1923.

396. А. Остроумова-Лебедева. Улица в Италии. Б/ кар., акв. 30,5 × 23,5. 1911.

Изображая памятники древнего Рима, поневоле не избежать рисования из-под аркад – тем более, что тем самым обостряется, фокусируется композиция. И на рисунке И. Щуко (илл. 79), и на моей акварели (илл. 402) мы видим попеременно вид из-под одного арочного сооружения на другое: это Колизей и арка Константина. В роли композиционных кулис может выступить и обрамление колоннадой (илл. 397), и даже оконный проём, как в акварели Чистякова, прекрасного художника и мудрого педагога, учителя Серова и Врубеля (илл. 398).



397. Л. Премацци (?). Вид из-за колоннады Бернини на обелиск и фонтаны площади Св. Петра. Б/ акв.
 398. П. Чистяков. Рим. Окно террасы. Б/акв. 1870-е.

Так вот об уточнении термина «архитектурный пейзаж». В моём понимании это непременно работа творческая: либо нарисованная (или написанная) с натуры, либо исторические вариации, как у С. Ноаковского (илл. 132–134 и др.), либо фантазийная (илл. 343–352). К этому выводу меня привела попытка уточнить название уголка Венеции, изображённого Д. Збуквичем на узкой вертикальной акварели (илл. 361). И вот нахожу фотографию, где та же башня и тот же мостик (илл. 399)... А вот и не те же самые! На фото и канал пошире, и нижняя половина башни заслонена, и здания посветлее. Так вот почему под акварелью не было подписи: «Канал такой-то»! Он использовал этот уголок для *импровизации* на тему Венеции под маркой натурного этюда. Весьма натурально изображённые лодки и вода содействуют этому обману, и мы верим в то, что это реальный уголок «царицы морей». Подход чисто коммерческий – ведь импровизацию сделать проще: не надо следить за пропорциями, за точностью цвета и рисунка, а размыты тона «по-мокрому» и очень эффектны, и избавляют от утомительной детализировки. Нет, я не кидаю камень в адрес великолепного мастера, но некий обман здесь присутствует: ведь мы убеждены, что это сделано с натуры. Обман второго рода более существен. Художник весьма лихо применяет эффекты акварельной техники поверх очень подробного рисунка, исполненного не им, а фотокамерой. Есть масса способов тиражировать эти изумляющие простак работы, не выходя из мастерской. Один из многочисленных примеров этого подхода мы видим на илл. 400.



399. Уголок Венеции. Фото.



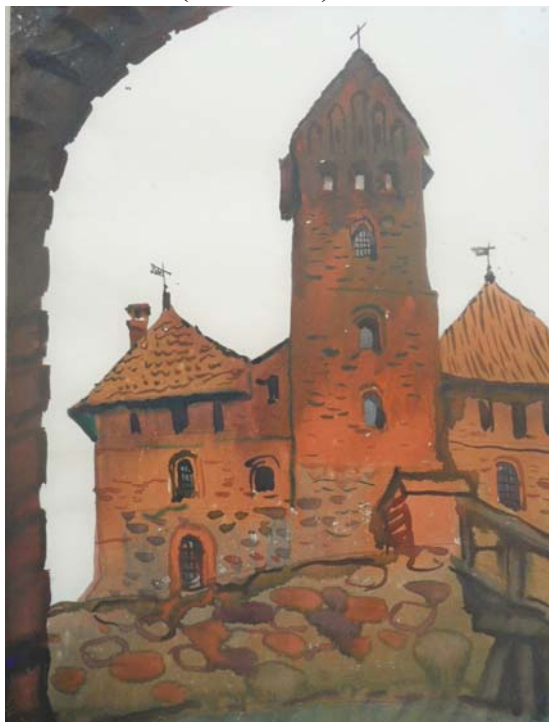
400. Акварель М. Суфшинского.

Наш взгляд привлекает свободно, «по-мокрому» написанное небо. Затем видим вольное, без протокольностей, обращение с цветом при на редкость точном рисунке. Импонирует скупость цветовой гаммы – в основном лиловатой с переливами от синеватого до красноватого с тремя светлыми акцентами (крыши и навес). И даже под размытостью красок башни (позади шпиля) или обширной стены мы чувствуем и видим точнейший рисунок. А ведь художник лишь импровизировал с заливкой «по-мокрому» по готовому, без мук натурального рисования сделанному рисунку. Его автор скорее всего – фотоаппарат, а скопировать с фото линейный рисунок и даже размножить его во множестве экземпляров – дело нехитрое. А именно рисунок и есть самое сложное в архитектурном пейзаже. Для удачных же вариаций с цветовой гаммой помимо цветного фото нужен и талант, и собственный вкус, в которых автору этой акварели, безусловно, не откажешь. Но холодок ремесленности (не каждому зрителю заметный) неизбежно лежит на таких работах – в отличие от остальных четырёх сотен иллюстраций этой книги. Великий Александр Иванов активно использовал «камеру-лючиду» для нанесения на бумагу подготовительного рисунка – но краски-то он брал с натуры, потому так живы его этюды! Он, блестящий рисовальщик, просто экономил время. А сейчас интернет заполонён десятками «виртуозов», детальнейше изображающих не только архитектуру, но и весь живой мир, включая не только людей и растения, но и вертлявых птиц и животных, проработанных той же акварелью до каждого пёрышка и волоска. Ну, ясно же, что это – добротные «разукрашки», не более!

7. Из опыта собственной работы

Так случилось, что писать пейзажи с архитектурой мне привелось только после окончания института, т.к. все каникулы я проводил дома и не ездил с однокурсниками в традиционные поездки на Север и в Среднюю Азию (в которой, кстати, так и не побывал).

Как правило, я делаю подробный предварительный рисунок (за редкими исключениями, когда нужно очень торопиться). Так, во время краткой экскурсии в Тракайский замок в Литве время было более чем ограничено. Еле набросав общий силуэт, я сразу принялся за краски (илл. 401); очень густо и плотно разведя на палитре железисто-красную кирпичного тона с добавлением чёрной, начал заливать сразу весь силуэт замка по сухой бумаге. Расплывы чёрного цвета в верхней части средней башни удачно передали закопчённость старого кирпича. В нижней части в смесь добавились синевато-серые тона. Три пятна вертикальных окон по оси башни были обойдены «кирпичной» заливкой и потом стали серо-голубыми. Троица же маленьких горизонтальных окон была опрометчиво залита, но своевременно осушена и промыта. Край арки слева написан с переходом от чёрно-синего к чёрно-красному. Фон неба — белая бумага — усиливает контрастность силуэта. Тёмный насыщенный силуэт арки, написанной «по-мокрому», присутствует и в акварели, сделанной в Риме из-под аркады Колизея (илл. 402).



401. Л. Нецветаев. Литва. Тракайский замок. Б/ акв. 41 × 31. 1977.

402. Л. Нецветаев. Рим. Вид из-под аркады Колизея на арку Константина. Б/ акв. 47 × 35. 1994.

Внутренние поверхности аркады написаны сразу густым тоном с добавками «по-мокрому» и с некоторым осветлением книзу (рефлекс от светлого пола). Тёмные грани пилястр и провал левой арки сделаны уже поверх высохшего тона. Беломраморная триумфальная арка Константина повернута теневой стороной и потому пронизана тёплыми охристыми рефlekсами от земли.

Акварель улицы Уффици во Флоренции (илл. 403) выполнена быстро. Прорисовано только палаццо Веккио, а затененные корпуса улицы сделаны очень эскизно «по-мокрому». Вдали за лоджией Деи Ланци виднеется сегмент купола Санта-Марии дель Фиоре. Галерея Уффици наподобие моста соединяет изображённые здесь корпуса, несколько позади, у выхода к набережной Арно. Оттуда точка зрения та же самая, но сверху, и купол Санта-Марии весь на виду. Но только я, будучи там и сделав быстрый рисунок, взялся за акварель, как подошёл полицейский: «Нон POSSIBИЛЕ». И никакие мольбы не помогли.

Пример сравнительно неторопливой работы – пейзаж Свято-Троицкого монастыря в Коломне (хотя, помнится, он написан за один сеанс). Особенность этой композиции (илл. 404) в том, что колокольня находится точно в центре листа. Но обильное архитектурное окружение (одноглавый храмик XVII века слева, за ним шатровая белая колокольня, за классической охристой колокольной вдали – красно-кирпичная церковь, а справа – пятиглавый Успенский собор) оживляет общую композицию, лишь с этой точки позволяет охватить все эти объекты. Пара стоящих автомобилей тоже вошла в композицию, уточнив собою масштаб строений.

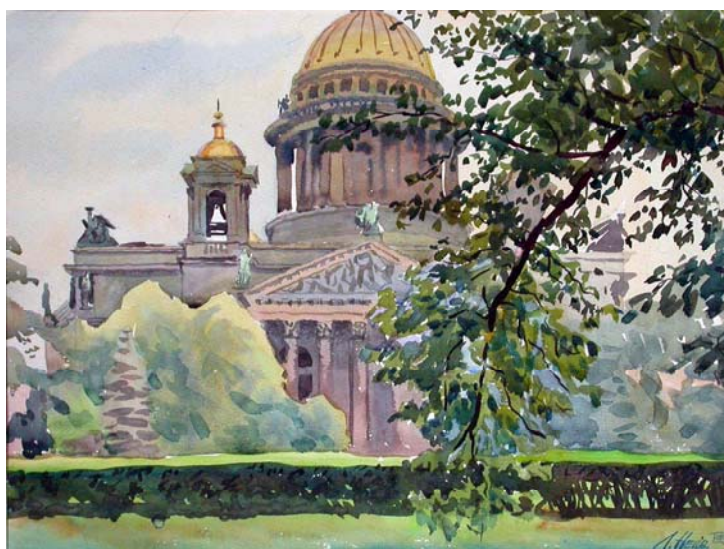


403. Л. Нецветаев. Улица Уффици во Флоренции. Б/акв. 36 × 23,5. 1994.

404. Л. Нецветаев. Коломна. В Свято-Троицком монастыре. Б/акв., кар. 35 × 47. 1994.

Выглядывающую из-за крыши храма шатровую колокольню мне довелось изобразить ещё дважды: из-за весёлой, солнечной зелени (илл. 301) почти против света, а также с противоположного берега Москвы-реки (илл. 255); в обоих случаях слева – Успенский собор, а в последней работе видна и колокольня. В этой акварели большую роль играет всё окружение: деревья, дома, кусты, освещённые резким боковым светом. Помнится, что в тот день в Коломне работала какая-то международная группа молодых архитекторов, и они поочередно подкрадывались ко мне, и видно было, что они поражены. Очевидно, их не учили точному рисунку и живописи. Они щёлкали языком и показывали большие пальцы.

Акварель «Исаакий» (илл. 406) написана в 1982 году. Я был без этюдника, поэтому мы с дочкой Олей приземлились на единственную скамью, с которой хорошо виднелся собор, хотя его почти наполовину закрывала густая зелёная ветка. Пришлось писать и её, о чём сейчас не жалею. Купол с барабаном (вплоть до портика) писались быстро, в полувлажном состоянии, чтобы была некоторая дымчатость удаления (ведь впереди предстояло написать более контрастную ветку). Затем – левая часть уже не столь торопливо, а детали (колоколенка со своим куполком) вполне добросовестно. Правая часть – более туманная, по-мокрому, одновременно с дальними кустами. Фигурка ангела справа, за ветками, и линии карниза – по-сухому и полегче, чем они же слева. Дальние кусты и деревья – по-мокрому, а горизонтальную полосу стриженных – вперемешку, кое-где оставляя просветы (особенно справа). Формат акварельной папки 36×48 (в паспорту – 35×47). Дочь сделала акварель поменьше.



405. Л. Нецветаев. Петербург. Памятник А. В. Суворову. Б/акв. 40 × 35. 1989.

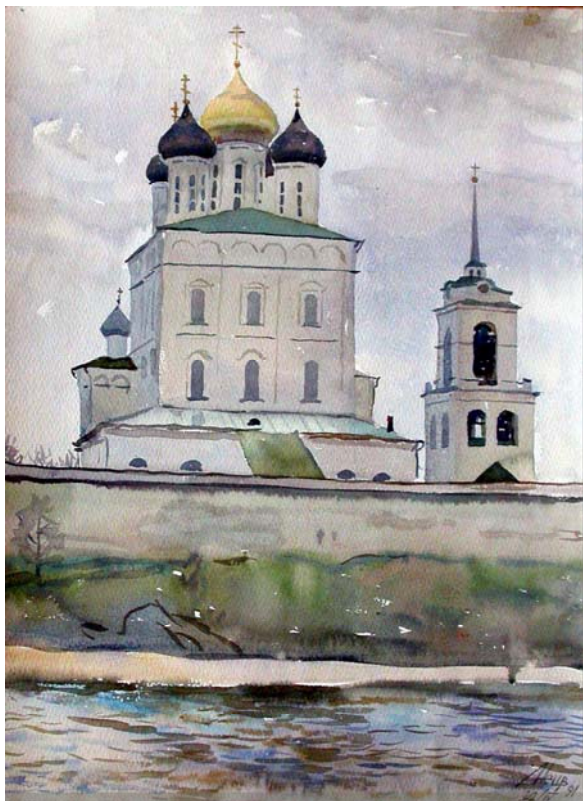
406. Л. Нецветаев. Исаакий. Б/акв., кар. 35 × 47. 1982.

Ещё вспомню о том, как писал памятник Суворову на предмостной площади в Ленинграде в 1989 году. К счастью, нашлась удобная скамейка; сама композиция привлекла трёхступенчатым контрастом тона: почти чёрный памятник, плотный затенённый корпус Эрмитажа слева, а вдаль ослабленный воздухом силуэт Петропавловской крепости и купол (илл. 405).

Тёплый тон предвечернего неба, бледно-изумрудный торец с белыми пилястрами, сложной гаммы асфальт с проблеском виража трамвайных рельсов – всё это увлекло, с предвкушением поставить сильный акцент в лице тёмно-коричнево-синего силуэта памятника. И вот, когда уже вполне удачно полурастаяла в воздухе Петропавловская колокольня (очень пригодился для смеси синий кобальт), когда и сам памятник получился убедительно и сочно, я с ужасом увидел три густых ярко-оранжевых отпечатка прямо на светлом небе правее памятника – каким-то образом я зацепил ребром ладони густую краску прямо из коробки и «отпечатал» на законченной работе. Но дома, успокоившись, провел аккуратную операцию, срезав краску новым лезвием, а место среза покрыв тем же тоном, что и небо. Все сошлось так удачно, что без подсказки места «аварии» никто не замечает.

В апреле 1991 года Союз архитекторов организовал поездку во Псков, где удалось сделать несколько акварелей. Город северный, да и погода была холодная, руки зябнут. И вот, когда я писал вид на Псковский Кром (так зовётся их Кремль) со стороны реки Псковы (илл. 407), пошёл настоящий снег. А кисть при заливке розовеющего книзу неба справа вдруг стала непонятно скользить. Всматриваюсь, а там акварель кристаллизовалась в лёд. Пришлось сворачиваться, а в гостинице наблюдать, какими лучиками растаяли эти кристаллы. Но, заверяю вас, лучше холод, чем итальянская жара, когда приходится безумно спешить, т.к. каждый мазок сохнет сразу под кистью.

А бывает и наоборот – так, что неожиданная помощь приходит и от самой природы. Так, во время работы над этюдом «Вильнюсская улочка» (илл. 414) настолько неожиданно ударил летний дождь, что я не успел даже перевернуть работу. И вот эти крапинки дождя, их произвольность стали, мне кажется, самым удачным местом этого этюда. Во всяком случае, при показе моих работ в Москве на секретариате Союза художников (я как раз вступал в этот Союз) наибольшее внимание маститые секретари уделили именно этому этюду.



407. Л. Нецветаев. Псковский Кром со стороны реки Псковы. 47,5 × 35,5. Б/ акв. 1991.

408. Л. Нецветаев. Гагра. Дом Марго. Б/акв. 36,3 × 23,8. 1979.

В 1979 году я сделал небольшую акварель «Гагра. Дом Марго» (илл. 408). Марго – это хозяйка домика с верандой, в котором мы жили. Комфортабельное здание архфонда ещё только строилось (слева видна часть его цоколя). Так вот, по причине жары заливка по-мокрому делалась только на сравнительно малых участках, на которых ещё можно было оперативно управляться с переливами цвета. Сначала всё было более-менее подробно нарисовано. Разумеется, по-мокрому и быстро написались небо с лёгкими облаками. Потом была составлена довольно плотная зелёно-коричнево-синеватая смесь и, начиная сверху, заливалась до самых крыш; причём одновременно я лихорадочно добавлял попутные оттенки: верха деревьев – ближе к сине-сиреневому, потом рыжеватый оттенок зелени, ниже – желтовато-травяной, а к левому краю – изумрудный оттенок. Заливка вдоль светлого ската верхнего дома спустилась ниже и, завернув немного влево, набрала тень и остановилась. Теневой кусок гладкой подпорной стены участка Марго (это её дом слева с занавешенной верандой) писался сразу с добавками разных оттенков – от желтовато-зелёного до сиреневого. Асфальт тоже писался сразу (тон разводился заранее, т.к. сохнет очень быстро) с добавкой разных оттенков, а по-сухому лишь намечены две кучки щебня – у светлой подпорной стены и в правом нижнем углу. Домики

писались наиболее внимательно, неторопливо, по отдельным цветовым пятнам, не сливая их между собой. Зелень сада частично писалась по-мокрому (общая масса) с добавкой синего в теневых частях и красно-коричневого в просветах кустов, а потом дорабатывалась дробными мазками разных тонов по-сухому.



409. Л. Нецветаев. Смольный собор в Петербурге (неоконч). Б/акв., кар.

410. Л. Нецветаев. Прага. Карлов мост. Б/акв. 30,3 × 47. 1994.

Приведу ещё пример с неоконченной работой. Будучи возле Смольного монастыря В. Растрелли в Питере, я не удержался и начал его рисовать. Наметив верхнюю часть, понял, что рисунок всего здания займёт много времени, а дорисовать можно и завтра, зато не упустить редкое здесь голубое небо. И поскорее взялся за краски. Благодаря тому что кресты буквально упираются в верхний край, развёл побольше «небесного» колера и аккуратно залил четырьмя отдельными участками (стык самого большого правого заметен над правым крестом). Потом приступил к луковкам, маковкам, карнизам и теням колоколенок. К великому сожалению, на другой день, да и позже продолжить эту акварель не довелось. Но как пример возможного подхода (детально проработать часть здания, оставив недорисованным остальное) она осталась (илл. 409).

По возвращении из Италии в 1994 году была краткая – меньше, чем на полдня, – остановка в Праге. С Карлова моста мои спутники направились смотреть собор Св. Витта, а меня привлекла композиция с очень контрастным скульптурным распятием на фоне Пражского Града и самого собора в глубине (илл. 410).

Интересные места можно всегда найти и в своем городе. Довольно крупную акварель 44×55 см (илл. 411) я сделал в 1983 году в Ульяновске, на

западном, низком участке улицы Ленина. Дома на рельефе всегда интересно рисовать, а тут дерево далеко выставило свои ветки за забор, второй план тоже замыкается деревьями. Бумага была натянута на планшет, писал я два, если не три, сеанса.



411. Л. Нецветаев. Ульяновск. Улица Ленина. Б/акв. 44 × 55. 1983.

412. Л. Нецветаев. Коломна. Вид из-за ограды Свято-Троицкого монастыря. Б/акв., кар. 34 × 47. 1993.



413. Л. Нецветаев. Ульяновск. Дом Ульяновых на Стрелецкой улице. Б/акв. 43,3 × 63. 1980-е.

414. Л. Нецветаев. Вильнюсская улочка. Б/акв. 30,5 × 41,5. 1977.

Вторую акварель примерно такого же размера выполнил с цокольного этажа Ленинского мемориала (илл. 413). Северная сторона всегда в тени, а это великое благо для художника: его не слепит освещённая бумага, да и положенные мазки сохнут не столь стремительно.

Работая над этой книгой, я заново восхищался талантами множества авторов, чьи работы приведены в качестве иллюстраций. И, пожалуй, нет лучшего стимула к работе и наращиванию собственного мастерства, чем вдумчивое (и, конечно, эмоциональное) изучение работ мастеров.

И закрепление понятого и прочувствованного практикой – с карандашом и кистью. Вот именно этого я и желаю от всей души будущим архитекторам. Ведь никакой фотоаппарат не заменит вам живой зарисовки, где объект изображения внутренне «пережит» вами и потому будет отсеяно всё второстепенное и выделено самое характерное в линиях и в цвете. Поэтому призываю в любую поездку брать бумагу и акварель – груз невелик, а пользы куда больше.

Успехов!

Заключение

Архитектурный пейзаж – один из интереснейших разделов изобразительного искусства. Как и сама архитектура, он неотделим от истории человечества и ярко характеризует её этапы. Даже такие, почти «чистые» живописцы, как Александр Бенуа или Аполлинарий Васнецов, создали обширные циклы архитектурных пейзажей. В ещё большей мере это относится к графикам, и здесь блистают имена таких отечественных мастеров, как Анна Остроумова-Лебедева, Мстислав Добужинский и Валерий Алфеевский.

Что же тогда говорить об архитекторах, коли речь идёт об изображении объектов творчества их прямых предшественников – будь то Аполлодор Дамасский или неведомый мастер кижского погоста? В книге многократно мастера архитектуры выступают мастерами рисунка, и в частности – архитектурного пейзажа. А может ли современный архитектор не рисовать архитектуру? Вопрос вовсе не риторический, и даже при нынешнем оснащении послушной оптикой ответ звучит однозначно: рисовать её архитектору-профессионалу необходимо! И речь идёт не только о тех, кто увлечён стилистикой «ретро», нет. Любой серьёзный архитектор может и должен, как говорится, «вручную», карандашной или перовой линией пробежаться по контурам знаменитых построек: ведь и беглый набросок хорошо «застревает» в памяти, поскольку попутно мозг профессионала неизбежно проводит свой «экспресс-анализ пропорций, взаимоотношений деталей и целого – то есть всё то, что не приходит в голову «рядового» зрителя. Неспроста из поколения в поколение в архитектуру приходят после непременно овладения искусством рисунка.

Двойное наслаждение – изобразить интересный архитектурный объект неторопливо, аналитически; возможно, и с пометками для памяти. Записал же Корбюзье на рисунке, сделанном в афинском Акрополе: «Парфенон воспринимается, потому что он сбит с оси», имея в виду то, что уже от Пропилей храм воспринимается объёмно. А включение природного окружения (в синтезе с которым сооружение и задумано) делает общую картину просто просящейся к воспроизведению. Разница с художником будет разве что в более грамотном изображении архитектуры.

А как важна цветовая увязка постройки с окружающей средой – будь то улица, площадь или тенистый парк. А тональность стен, а возможное применение цвета в детализовке! Ясно, что многократно рисовавший архитектуру решает эти и многие другие вопросы гораздо уверенней.

Контрольные вопросы

1. Плоскостное изображение архитектуры в доренессансный период.
2. Графические материалы разных исторических периодов. Сравнительный анализ их изобразительных возможностей.
3. Линейная и тонально-объёмная трактовка в изображении архитектуры.
4. Особенности и примеры панорамного пейзажа.
5. Роль уровня горизонта в архитектурном пейзаже.
6. Двух- и трёхплановая композиция пейзажа.
7. Примеры «кулисной» композиции пейзажа.
8. Расцвет акварельного архитектурного пейзажа в России в конце XVIII – начале XIX века.
9. Круговая панорама Петербурга Анжело Тозелли.
10. Древняя Москва в трактовке Аполлинария Васнецова.
11. Архитектурный пейзаж в творчестве мирикусников в начале XX века.
12. Итальянские зарисовки Павла Корина.
13. Современные мастера архитектурного пейзажа.

Список рекомендуемой литературы

1. Аксёнов Ю.Г. Цвет и линия. – Вып.1. – М. : Советский художник, 1976.
2. Алфеевский В.С. По памяти и с натуры. – М.: Книга, 1991.
3. Базанова М.Д. Пленер. – М., 1994.
4. Воронихина А.Н. Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в акварелях и рисунках художников середины XIX века. – М.: Искусство, 1983.
5. Голубева О.Л. Композиция. – М., 2001.
6. Горбенко А.А. Акварельная живопись для архитекторов. – Киев: Будівельник, 1991.
7. Гурёнок М. Русский архитектурный пейзаж в собрании Государственного Исторического музея. – М., 1987.
8. Дейнека А.А. Учись рисовать. – М.: Искусство, 1971.
9. Добужинский М.В. Воспоминания. – М. : Наука, 1987.
10. Зайцев К.Г. Современная архитектурная графика. – М.: Стройиздат, 1970.
11. Зайцев К.Г. Графика и архитектурное творчество. – М.: Стройиздат, 1979.
12. Интерьер в русском искусстве. – М.: Искусство, 2002.
13. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись. – М.: Высшая школа, 1992.
14. Кудряшов К.В. Архитектурная графика. – М.: Стройиздат, 1990.
15. Максимов О.Г. Рисунок в профессии архитектора. – М.: Стройиздат, 1999.
16. Нецветаев Л.Н. Работа над архитектурным пейзажем: методические указания. – Ульяновск : УлГТУ, 2005.
17. Noakowski. «Auriga». – Warsaw, 1965.

Учебное электронное издание

НЕЦВЕТАЕВ Лев Николаевич

**АРХИТЕКТУРНЫЙ ПЕЙЗАЖ
В ГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛАХ
(карандаш, уголь, фломастер,
тушь, перо, акварель, гуашь)**

Учебное пособие

Корректор А. Н. Чигринец
Верстка С. М. Зенкина

ЛР № 020640 от 22.10.97.

ЭИ № 1065. Объем данных 31,5 Мб.

Печатное издание

Подписано в печать 17.12.2015. Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 21,16. Тираж 50 экз. Заказ 144.

Ульяновский государственный технический университет

432027, Ульяновск, Северный Венец, 32.

ИПК «Венец» УлГТУ, 432027, Ульяновск, Северный Венец, 32.

Тел.: (8422) 778-113

E-mail: venec@ulstu.ru

venec.ulstu.ru