



МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ РИСУНКА

Москва
•Изобразительное
искусство•

Ордена Ленина Академия
художеств СССР

Ордена Трудового Красного
Знамени Институт живописи,
скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ РИСУНКА

Под редакцией
В. А. Королева

Допущено Управлением учебных
заведений и научных
учреждений Министерства
культуры СССР в качестве
учебного пособия для
художественных вузов

2-е издание

Москва
• Изобразительное
искусство • 1984

ББК 85.154
М34

Учебное пособие подготовлено коллективом преподавателей кафедры рисунка Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина: М. С. Копейкиным, В. А. Королевым, Пен Варленом, И. М. Пентешиным, Н. Н. Репиным, А. И. Соколовым, Л. В. Худяковым. Зав. кафедрой П. П. Белоусов

Редакционная коллегия: М. С. Копейкин, Н. Н. Репин

Рецензенты: член-корреспондент Академии наук СССР, доктор искусствоведения профессор А. А. Сидоров; доцент кафедры рисунка Киевского государственного художественного института, кандидат искусствоведения Б. Н. Пианида

ПРЕДИСЛОВИЕ

Создание высокохудожественных реалистических произведений невозможно без подлинного мастерства, без высокой профессиональной и общей культуры.

Среди специальных дисциплин, изучаемых в художественном институте, первостепенное значение придается рисунку, и это не случайно, так как прежде всего через рисунок художник постигает основы мастерства в реалистической передаче действительности. При работе над учебным рисунком у студентов часто возникают трудности технического порядка, мешающие ему успешно решать задачи по изучению натуры. Помочь студенту в преодолении этих трудностей, ознакомить его с наиболее распространенными материалами рисунка, научить правильно ими пользоваться — цель настоящего учебного пособия.

В учебном рисунке применяются различные материалы и техники, как простые, так и более сложные. Однако на первых этапах обучения следует избегать очень сложных техник рисунка, так как у учащегося много времени и энергии будет уходить не столько на изучение самой натуры, сколько на освоение техники.

Длительные и короткие учебные постановки, классные наброски и домашние задания дают студенту широкие возможности для изучения различных материалов и техник. Правильно выбранный материал позволяет лучше провести то или иное задание по рисунку. Так, практика показала, что при выполнении длительных учебных рисунков, особенно на первых курсах, полезно применять графитные карандаши. Работа в карандаше облегчает переход к другим сухим, но более трудным в техническом отношении материалам рисунка — углю, сангине, соусу. Однако и на начальной стадии обучения при выборе материала рисунка необходимо учитывать характер задания, а также степень подготовленности учащегося.

По мере накопления опыта учащийся переходит к более сложным техникам: так, на третьем, четвертом, пятом курсах в учебных постановках применяются и такие материалы, как уголь, сангина, соус. Сухая техника более легкая, чем так называемая мокрая, при которой рисунок выполняется кистью каким-либо разводимым на воде красителем. Но наиболее трудны для выполнения рисунки, в которых сочетаются различные материалы, сухая и мокрая техника, например уголь, сангина, кисть, перо. Такие рисунки требуют от студента определенных навыков, обычно их исполняют на старших курсах.

В многочисленных классных набросках и домашних заданиях студенту предоставляется широкое поле деятельности для изучения свойств и возможностей материалов рисунка. В набросках, как ни в какой другой форме рисунка, воспитывается и развивается художественный вкус, раскрываются индивидуальные особенности почерка. Работая над наброском, учащийся постепенно вырабатывает технику, наиболее отвечающую его индивидуальности.

Техника рисунка постигается не только в учебных постановках, набросках и домашних заданиях: большую пользу может принести вдумчивое изучение и копирование произведений графического наследия старых мастеров. Все разновидности технических приемов рисунка, дошедшие до нашего времени, в основном сложились еще в эпоху Возрождения в Италии. Уже тогда применялись в рисунке бистр, тушь, разноцветные чернила, акварель, белила; из сухих материалов — свинцовые, серебряные и другие металлические штифты, графит, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель; из инструментов — кисть, перо гусиное и тростниковое и, наконец, бумаги самых разнообразных цветов, белые, тонированные и грунтованные. Все это привело к исключительному богатству технических и художественных приемов рисунка.

Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала сильнейшее влияние на все последующие поколения художников, став основой для многих художественных школ, которые, используя по сути дела те же материалы, выработали свои технические и художественные приемы.

Русская школа XVIII и XIX веков также внесла много нового в технику рисунка. Кроме старых, уже известных материалов, применялись свои отечественные — обожженный графит, графит олонский без глянца. Применяли цветную и белую бумагу. Рисовали на тонированной бумаге с использованием ее тона, что избавляло рисунок от излишней перегруженности листа. Кипренский, Брюллов и ряд других учеников Академии виртуозно владели техникой рисунка. Многие учебные рисунки этих

художников украшают сейчас крупные музеи изобразительного искусства. Рисунки русских мастеров А. П. Лосенко, А. Е. Егорова, В. К. Шебуева, А. А. Иванова, К. П. Брюллова, И. Е. Репина и многих других дают прекрасные примеры различных приемов использования материалов. И. Н. Крамской и другие русские художники второй половины XIX века развили и широко использовали в своем искусстве технику соуса, как сухую, так и мокрую. Рисунки В. А. Серова, Б. М. Кустодиева, В. Э. Борисова-Мусатова, М. А. Врубеля представляют собой образцы мастерского сочетания в одном листе разнообразных рисовальных материалов. Богатый материал для изучения техники рисунка мировой и русской школы сосредоточен в крупнейших художественных музеях нашей страны.

Путем внимательного изучения и копирования рисунков старых мастеров студент может значительно расширить свой технический и художественный кругозор, воспитать вкус, сделать технику и приемы своего рисунка более гибкими и совершенными. Однако изучение материалов рисунка и различных технических приемов не должно приводить учащихся к внешнему виртуозничанью и манерности, к «технике ради техники». Необходимо помнить, что техника для художника — лишь средство воплощения творческого замысла.

В учебном пособии, созданном коллективом преподавателей рисунка Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, авторы делятся своим опытом с целью помочь молодым художникам, изучающим рисунок. Охватываются далеко не все материалы рисунка, которыми пользуется современный художник, не разбираются и некоторые материалы, которые вышли из употребления. Учебная практика показала, что наиболее употребительны графит, уголь, сангина, тушь, акварель, пастель; из инструментов — различные карандаши, перо, кисть и прочее.

В ранее выпущенных трудах по рисунку для художественных школ разнообразного профиля обычно даются далеко не полные описания природы материалов. Мало говорится о технике и технологии рисунка. Настоящая работа — одна из первых попыток создать учебное пособие по технологии и технике рисунка. Учебное пособие состоит из ряда статей, в каждой из них дается описание материала, которому посвящается статья, говорится о его применении в рисунке, также даются сведения о смешанных техниках и ряд полезных советов. Пособие иллюстрировано репродукциями рисунков русских, советских и зарубежных мастеров.

Глава I ГРАФИТ

Графит — продукт натурального происхождения черного цвета — представляет собой один из видов кристаллического углерода в смеси с различными веществами.

Первоначально (в конце XVI в.) графит использовался в художественной практике как чисто подсобный материал. В частности, его употребляли для заgrondовки оборотной стороны рисунка, который требовалось перевести на новый лист путем передавливания.

Более широкое применение графит как материал рисунка получил в Голландии и в особенности в Англии, где в 1664 году в Борделле были открыты графитные копи. Еще большее распространение графит получает в конце XVIII века, когда во Франции Никола Жак Конте, смешивая графит с глиной, добился вещества, пригодного для изготовления графитных карандашей различной твердости.

За прошедшее с тех пор время — больше, чем столетие, — фирмы, изготавливающие карандаши, приспособившись к нуждам потребителя, стали выпускать графитные карандаши самых различных видов. Расширились границы его плотности, от очень жестких до мягких. Выпускается графит не только оправленный в дерево, но и в виде средних и толстых графитных палочек (оправляя графит в дерево, употребляют сорта бесслойной древесины, прошедшие специальную обработку). Качество графита зависит от степени однородности его массы, плохой графит царапает по бумаге. Характерный тон графитного карандаша — серый или серо-черный, если его сравнить с угольным. На карандаше указывается степень его твердости или мягкости. Графитным карандашом можно писать, рисовать, чертить. В этом отношении он универсален.

Техника применения графитного карандаша в сравнении с другими сухими материалами рисунка не представляет особой сложности. Графит хорошо ложится на любую бумагу и не осыпается. Им выполняются как линейные, так и тонально-живописные рисунки. Можно моделировать объем как с помощью штриха, так и ретушью, кончиком карандаша или его боковой стороной. Иногда для усиления тона включают в работу более мягкий карандаш. Русские мастера иногда делали рисунки тремя графитными карандашами разной твердости, особенно в многоплановых пейзажных рисунках. Сначала надо научиться работать одним карандашом и постараться извлечь из него все, что он может дать. Для длительного учебного рисунка лучше всего подходят карандаши не очень мягкие, например ТМ, М, 2М. Изучив возможности этих карандашей, можно переходить и к более мягким. Желательно попробовать силу тона карандаша на уголке листа бумаги, на котором художник собирается рисовать. Подбирать карандаш и бумагу надо в соответствии с поставленными задачами.

Для линейно-штрихового рисунка подходит плотная бумага, с зерном — для тонально-живописного. Бумага с зерном для штрихового рисунка не рекомендуется. Плохая, некачественная, рыхлая бумага для длительных рисунков совершенно не пригодна.

Хорошо выглядит сероватый тон графитного карандаша на слегка желтоватых бумагах или на старых, пожелтевших от времени. Цветные и тонированные бумаги лучше употреблять лишь очень светлых тонов, так как графитный карандаш в отличие от угольного не обладает большой силой тона и имеет отблеск, который на темных бумагах становится еще более заметным.

При работе графитным карандашом не следует особенно увлекаться применением растушки, так как при этом часто создается впечатление затертости и засаленности рисунка, появляются глухие непрозрачные тона. Растушка требует от художника значительного опыта, ее искусно вводил в рисунки Репин.

Стирают неудавшиеся места в рисунке при работе графитным карандашом обычными резинками, как мягкими, так и жесткими, а также так называемой клячкой. Иногда облегчения тона можно добиться даже легким нажимом резинки, ладони или тряпки. При очень сильных перегрузках рисунка его можно облегчить при помощи мелко раскрошенного, не очень свежего хлеба. Положив в горизонтальном положении рисунок, следует насыпать на него хлебную крошку, и затем протереть — таким образом, не нарушая очертания рисунка, можно высветлить его целиком или отдельные места рисунка до любого тона.

Графитный карандаш почти незаменим в рисунках небольших размеров, когда надо покрывать большие плоскости, обычно применяют уголь.

Если для длительных рисунков лучше применять карандаши твердости ТМ, М, 2М, то для набросков подходят более мягкие, например 3М и мягче.

Рисунки, выполненные графитным карандашом, как правило, не фиксируются, кроме тех случаев, когда используются очень мягкие карандаши. Графитный карандаш очень удобен в работе и может с успехом применяться не только в учебных рисунках, классных набросках, эскизах, альбомных зарисовках, но и для выполнения в этом материале произведений искусства линейно-графического и тонально-живописного плана.

Приложенные иллюстрации могут служить примером разнообразия приемов работы графитным карандашом. В рисунке Ж.-Д. Энгра «Портрет дочери Люсьена Бонапарта» (ил. 1) и «Портрет мадам Детуш» (ил. 2) из его знаменитой серии портретов современников мы видим, что художник оперирует в основном линией. Острота глаза художника, его вкус, композиционный замысел, изящество и мастерство — все поражает в этом рисунке.

Прославившийся своими рисунками, еще будучи учеником Академии художеств, К. П. Брюллов, так же как и Энгр, отдал дань графитному карандашу. В рисунке Брюллова «Полина Виардо» (ил. 3) — тончайшая моделировка объема средствами светотени. Сходство с моделью не вызывает сомнений. Хорошо передано неповторимое движение знаменитой певицы того времени.

Один из выдающихся живописцев и рисовальщиков В. А. Серов создал огромное количество самых разнообразных рисунков графитом. Его портрет Качалова (ил. 4) — характерный пример чисто линейного рисунка. Он наглядно показывает большую изобразительную силу линии. В портрете балерины Т. П. Карсавиной (ил. 6) верно и экономно найденными средствами Серов достигает предельной выразительности образа. Темное пятно головы, придающее живописность всему рисунку, решено температурно набросанными штрихами, передающими и форму и тон волос. С большим чувством меры Серов наносит в рисунке несколько пятен тушевки. Живая линия рисунка то утолщается, подчеркивая форму, то, теряясь, погружает ее в пространство. Так, линия одновременно лепит и характерный объем и пространство. Только мастерское владение техникой рисунка, знание изобразительной силы линии, отличный художественный вкус художника позволили создать такой рисунок.

Можно использовать графитный карандаш для создания тонально-живописных рисунков. В портрете Забелы-Врубель (ил. 5), накладывая штрихи различной силы один поверх другого, Врубель добивается большого живописного богатства. В отдельных местах применяется и легкая растушевка. В рисунке «Семья Я. В. Тарновского за карточным столом» (ил. 7) хорошо виден прием накладывания карандаша способом плотной штриховки и ретуши.

В рисунке Репина «Арест пропагандиста» (ил. 8), в основном линейном, в меру применена и растушка. Этим приемом Репин часто пользовался в своих рисунках.

Интересен рисунок «Две крестьянки» (ил. 11). Известно, что Ф. А. Малявин рисовал плотничьим графитным карандашом (плотничий карандаш представлял собой графит прямоугольного сечения в деревянной оправе). Рисуя то острием, то боковой стороной толстого карандаша, художник передал освещенность модели и объем очень экономными средствами.

В рисунке А. А. Рылова «Стволы сосен» (ил. 12) хорошо видно, как удобен графитный карандаш, когда ставится задача изучения натуры. Мастер пользуется кончиком остроотточенного карандаша, чтобы проследить каждую извилинку дерева. В этом рисунке чувствуются большая любознательность художника и любовь к природе.

Серый тон графита хорошо виден в рисунке В. А. Фаворского «Портрет жены» (ил. 13). Рисунок своеобразен, выполнен без бравуры, без насилия над карандашом: решен легкими касаниями к бумаге, хорошо вписан в лист, обобщен.

В рисунках Энгра графитным карандашом мы видим, как он использует одно из свойств графита, отвечающее созданию стиля линейного рисунка. Линейный рисунок у Энгра доведен до высокого совершенства.

Достойны изучения также работы графитом других мастеров, например Менцеля, любившего этот материал.

Из русских художников интересно использовал графит В. А. Серов, рисунки мастера представляют собой калейдоскоп различных приемов

применения этого материала. В его многочисленных работах мы видим все новые и новые разнообразные качества линейного, линейно-штрихового и тонально-живописного плана.

Серов артистически владел техникой рисунка, хорошо понимал свойства и возможности графита для создания разнообразных по стилю рисунков. Репин, Врубель, Малявин, Шишкин, Васильев и другие мастера оставили нам большое наследие рисунков в этом материале.

Графит в сочетании с другими рисовальными материалами таит огромные возможности для каждого художника.

Изучение названных мастеров и ряда других, работавших в этом материале, значительно увеличит художественный багаж рисовальщика и, в частности, поможет ему достигнуть более высокого мастерства в работе графитным карандашом.

Графитный карандаш — могучее средство в руках художника, он одинаково удобен как в учебных, так и творческих работах. Из всех сухих материалов рисунка графитный карандаш самый простой и доступный. Его серый тон по-своему приятен, а некоторый блеск не мешает в работе. Разнообразие графитных карандашей — дополнительная их ценность: можно создавать и графические рисунки и тонально-живописные.

Приведенные иллюстрации далеко не исчерпывают всех приемов работы графитным карандашом и его возможностей. Внимательное изучение наследия рисунков графитом, хранящихся в музеях и библиотеках нашей страны, поможет студенту значительно развить кругозор, выработать свои приемы работы, лучше решать учебные задачи, а также определить, какая техника рисунка наиболее соответствует его индивидуальности.



1. Ж.-Д. Энгр. Портрет дочери
Люсьена Бонапарта. 1819





3. К. П. Брюллов. Портрет Полины Виардо. 1844



4. В. А. Серов. Портрет В. И. Качалова. 1908









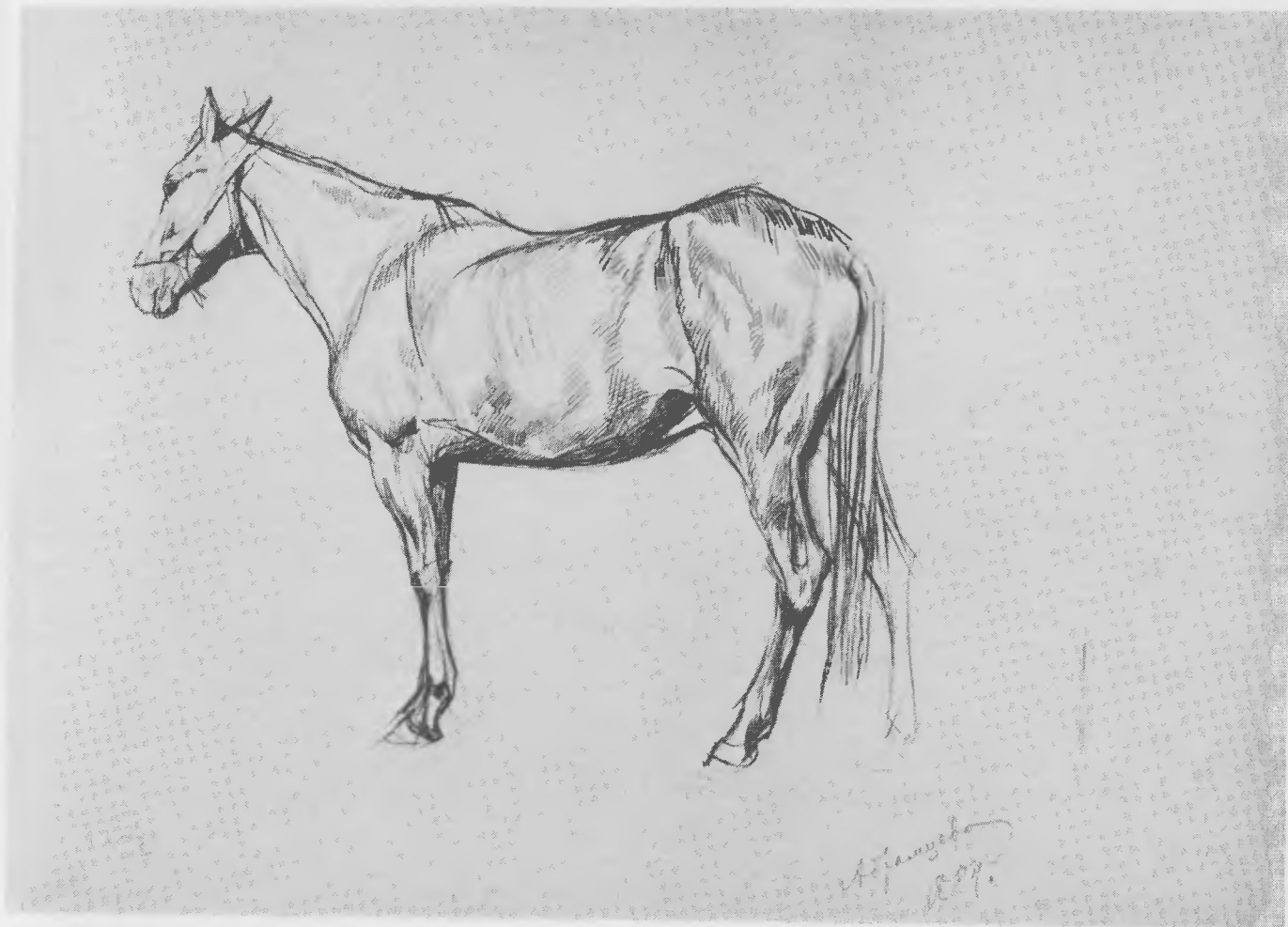
9. М. А. Врубель. Дворик зимой.
1903—1904

10. В. А. Серов. «Квартет». Иллюстрация к басне И. А. Крылова.
Эскиз. 1895—1911









Глава II САНГИНА

Издавна человек использовал природные пигменты как подручный материал для изображения. К наиболее популярному виду этого рода красочного материала принадлежит и сангина.

Еще со времен античного искусства сангина известна как материал для раскраски скульптур. Широко применялась она художниками как краска для обводки контура рисунков под живопись фресок римских катакомб. В XIV веке сведения о сангине как о прекрасном материале для живописи и рисунка имеются в трактатах Ченнино Ченнини. В старых трактатах о живописи говорилось, что в особом виде сангину употребляли в монументальной живописи, при этом авторы этих высказываний с похвалой отзывались о ее качестве. Миланский живописец Джованни Паоло Ломатто в трактате о живописи упоминает и о том, что Леонардо да Винчи подштриховывал рисунки к «Тайной вечере» материалом коричневого цвета типа сангины.

Натуральная сангина — продукт минерального происхождения, состоит из глинистого вещества, окрашенного безводной окисью железа, залегает в вулканических породах, имеет природный обжиг. Все краски натурального происхождения: умбры, сиены, охры — были известны людям с незапамятных времен. Сангина, богатая содержанием железных окислов, имеет интенсивный, красно-коричневый светоустойчивый цвет. Впервые сангина была найдена в Италии, затем во Франции, есть она и в недрах нашей страны. Но сангина вырабатывается и искусственным способом по различным рецептам в виде круглых или квадратных палочек. Иногда при работе для удобства эти палочки вставляют в специальный держатель — рейсфедер. Выпускается сангина и в деревянной оправе в виде карандаша. Сангина, которая при растушевывании меняет цвет, царапает бумагу и осыпается с нее, считается плохой. Ценность ее определяется мягкостью, ровной растяжкой тона, насыщенным светоустойчивым цветом, относительно прочным сцеплением с поверхностью бумаги.

Рисовать сангиной линией, штрихом, в растушевку можно на различных бумагах. Для длительных рисунков лучше употреблять бумаги типа ватман и все плотные с шероховатой поверхностью. Для набросков можно использовать бумагу низших сортов, по возможности зернистую, годится и оберточная бумага. Часто художники рисуют сангиной в сочетании с другими материалами, например с углем, карандашом, мелом, на картоне, тонированных бумагах, лучше серых, голубоватых, зеленоватых и других цветов холодных оттенков, ею можно работать и на грунтованном холсте. Растушки применяют из тонкой кожи, замши или бумаги, а также употребляют тряпки и вату, для ослабления теней используют стертые под углом жесткие щетинные кисти. Стирают сангину мягкими резинками и жесткими типа радоль. Следует помнить, что от излишнего трения бумага становится ворсистой и на ней работать дальше становится все трудней.

Качественно различные (по фактуре) поверхности бумаги требуют от художника применения различных технических приемов исполнения.

Тем, кто не приобрел первых навыков в рисунке, работать сангиной не рекомендуется. Осваивать технику работы этим материалом следует в набросках, а его свойства и особенности можно изучить главным образом в практической работе над длительным рисунком с натуры на старших курсах.

Фиксировать работы, выполненные сангиной, нужно только по необходимости, лучше всего медленно высыхающими фиксативами: снятым молоком или желатином, разбавленными водой. Рисунки темнеют от всех фиксативов, особенно от быстросохнущих, то есть спиртовых. Произведения, исполненные сангиной в сочетании с черным карандашом, углем, соусом и другими материалами, фиксировать нельзя, их хранят, проложив тонкой бумагой, или ставят под стекло для окантовки.

Разнообразны по техническим приемам произведения, созданные в материале чистой сангины. В лепке формы тонким штрихом, линией с нажимом в светлых местах в рисунках Леонардо да Винчи, Рафаэля, Андреа дель Сарто, Рубенса (ил. 17, 25), тоновыми градациями в сочетании с контуром и штрихом у Микеланджело узнается неповторимый творческий почерк мастеров. Теми же средствами линии и штриха переданы не только объем, но и фактура поверхности материала в рисунках Рембрандта (ил. 16). Примером живописной манеры исполнения служат рисунки Тициана (ил. 21). Используя тон бумаги, картона или холста, к основному материалу в рисунке художники добавляли уголь,

мел, бистр, итальянский карандаш и даже масляную краску, особенно это удавалось Рубенсу, Иордансу, Пьяцетте (ил. 18). Сангину как красочный материал употребляли Бенедетто Кастильоне, Сальватор Роза, Лука Джордано. Техника и приемы исполнения их произведений в материале сангины бесконечно разнообразны.

На тонированной бумаге в иной творческой манере выполнены многие рисунки и наброски французских мастеров: Антуана Ватто, Никола Ланкре, Франсуа Буше, Жана-Батиста Шардена (ил. 19, 20, 22). Жан Фуке работал на грунтованной бумаге перечисленными материалами, к тому же добавлял тушь. Немало в сложной технике сангины с применением пера, кисти работал рисовальщик и офортист Жак Калло.

Серия портретных рисунков Ганса Гольбейна Младшего исполнена сангиной в соединении с техникой пера, кисти. Некоторые портреты из того же цикла рисованы сангиной, углем и белилами на тонированной бледно-розовой бумаге. Нередко Гольбейн рисовал голову человека сангиной и серебряным штифтом. Разнообразно использовали мастера сангину. В карандашно-штриховой манере работал Аннибале Карраччи, в живописно-эскизной — Франческо Гварди, образец законченных рисунков сангиной мы видим в графическом наследии Каналетто. Сангиной почти всегда делал этюдные рисунки на голубовато-серой венецианской бумаге Джованни Баттиста Тьеполо. Со временем технические приемы в рисунке становятся еще более разнообразными, усложняется и технология соединения материалов. В наброске автопортрета Франсиско Гойи увлажненный рисунок моделируется кистью и сухой сангиной. Его же рисунки, посвященные корриде, исполненные одной сангиной, тонко моделируются. Такие рисунки рассматривались как законченные эскизы и часто автором переводились в другой материал — живопись, офорт — или выполнялись в смешанной технике офорта с акватинтой. Сангину использовали некоторые художники как красочный материал в графике, например Бенедетто Кастильоне. Краской, изготовленной из сангины, отпечатаны многие офорты Анри Бутье, рисунки Рафаэли в технике сухой иглы. Интересно отметить, что граверы XVIII века часто работали в технике карандашной манеры, такая техника позволяла им имитировать рисунок сангиной на бумаге. Так, по рисункам Буше, например, гравировал Жиль Демарто. Изысканно теплый цвет сангины использовали художники, работавшие черными, цветными и другими карандашами, Лиотар, Линьо и другие мастера.

В карандашных рисунках Франсуа Клуэ сангиной передает только цвет кожи. О таких рисунках принято говорить, что они исполнены цветными карандашами (ил. 23). В такой технике работали и другие мастера французской школы: Пьер Дюмустье, Аноним Лекурье, Даниэль Дюмустье и другие. Их портретные рисунки отличались точностью и большим сходством. Сангиной работали Грез, Милле, Э. Мане, Дега и другие. В работе пастелью многие художники употребляли сангину различных оттенков. Так, со времен Леонардо да Винчи она получила широкое распространение благодаря своим техническим качествам эластичности и интенсивности цвета, по сей день сангина осталась незаменимым самостоятельным материалом для рисунка.

В русском изобразительном искусстве сангиной создано большое количество произведений. Этим материалом много работали художники старой русской Академии — А. В. Егоров, А. П. Лосенко, П. И. Соколов, А. И. Иванов, К. П. Брюллов, О. А. Кипренский и другие. В технику штрихового рисунка органически вплетаются приемы растушевки: при этом штрих иногда исчезает совсем. Именно в технике растушевки тона исполнен рисунок А. И. Иванова (ил. 24).

Известный рисунок двух натурщиков работы К. П. Брюллова исполнен сангиной и итальянским карандашом. Его же рисунок «Группа из двух фигур» представляет собой более сложное сочетание материалов: сангина, пастель, уголь и мел (ил. 26). Для обеих работ характерно богатство тоновых оттенков, но во втором больше цветовых нюансов.

В рисунке О. А. Кипренского «Натурщик с красным плащом», выполненном итальянским карандашом, сангиной и мелом в живописной манере, качество рисовального материала благодаря обилию полутонов вывилось с наибольшей силой (ил. 29).

Рисунки И. Е. Репина «А. М. Горький читает в Пенатах драму «Дети солнца» (прессованный уголь, сангина), «За роялем» (сангина, итальянский карандаш) — примеры беглого наброска, в котором растяжкой черного

тона выражено основное — люди, тонко подмеченное цветовое различие в деталях обстановки передано сангиной. Портрет спящей Нордман-Северовой исполнен сангиной в сложной широкой штриховой манере. Другой ее портрет рисован короткими штрихами, набросок лаконичен и прост.

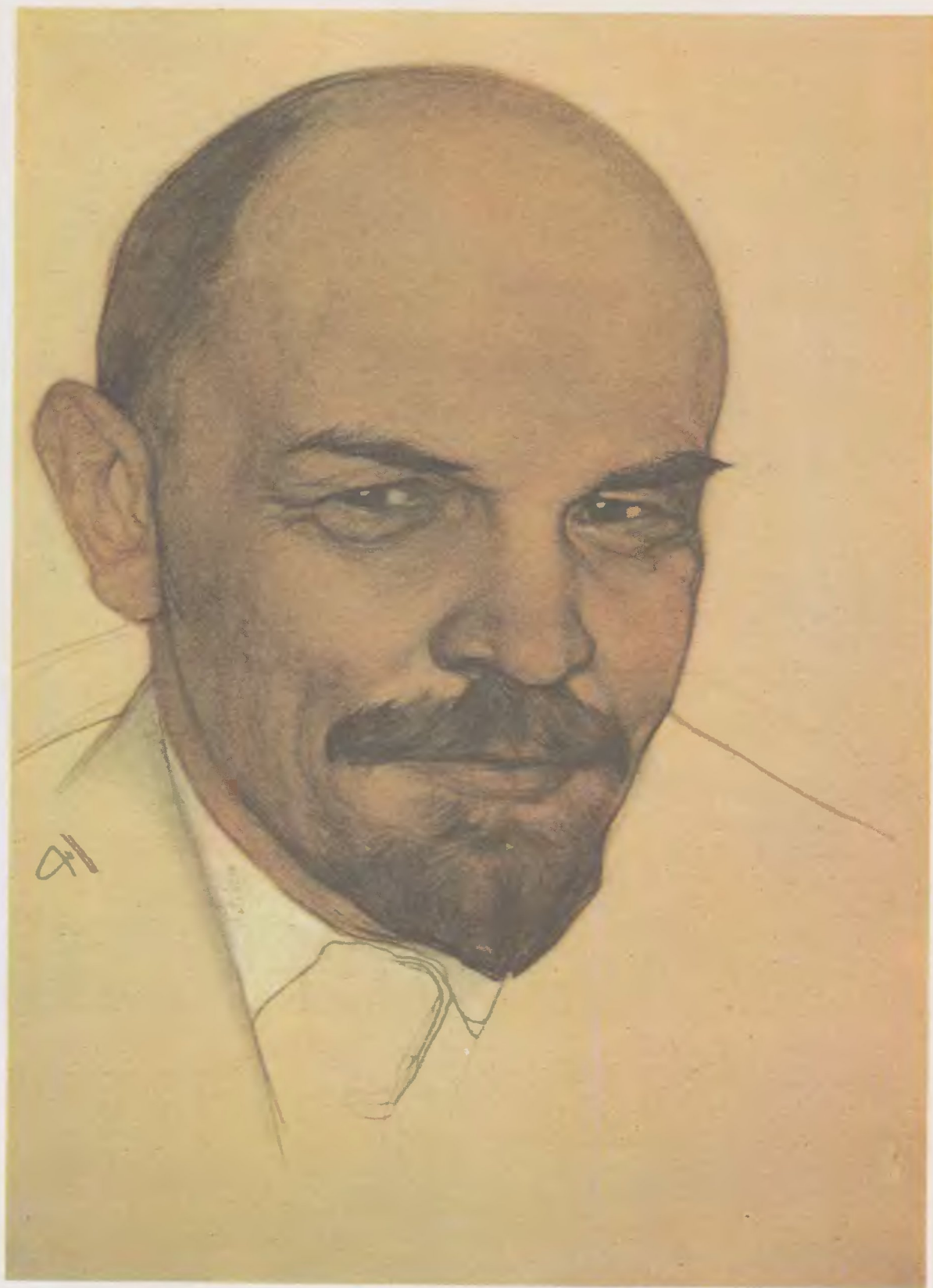
Обладавший высоким мастерством, виртуозной техникой и тонким вкусом, В. А. Серов создал немало великолепных рисунков. В портретах Семенова-Тянь-Шанского, Боткиной легко соединяются сангина, уголь, мел. Мастерское сочетание этих и других материалов в портрете О. К. Орловой. Как и Рубенс, Серов использовал почти все употреблявшиеся в его время материалы, извлекая из них ценные качества, необходимые для создания художественного произведения. Ему удавалось добиваться простоты и общей гармонии тона, несмотря на сложную технику исполнения. Пример растяжки тона мы видим в его наброске головы Врубеля или в рисунке натурщицы для композиции «Похищение Европы», хотя последний исполнен только одной сангиной (ил. 28).

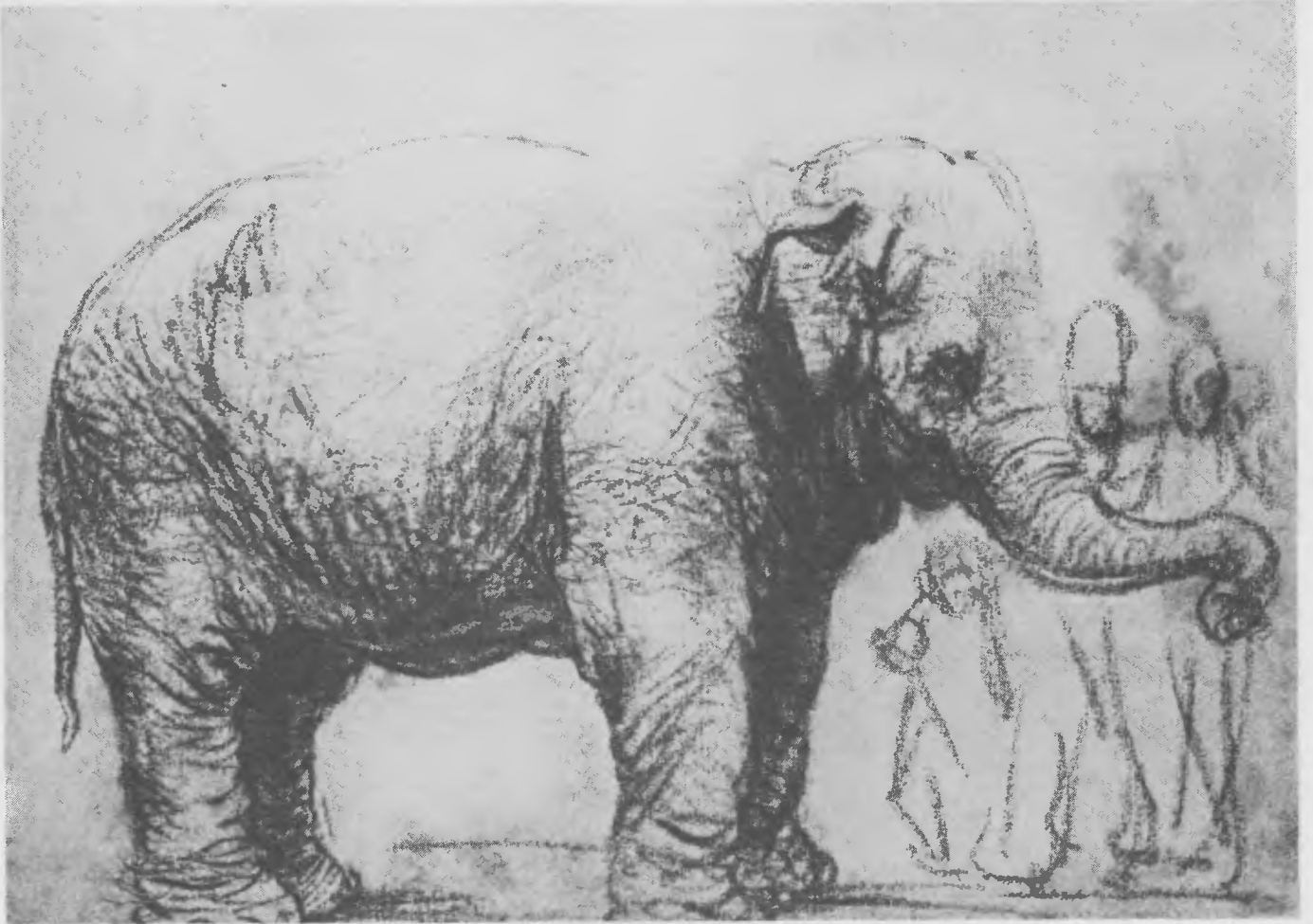
Советские мастера внесли большой вклад в развитие искусства рисунка. Они применяют в работе новые материалы, обогащают технику, открывают новые приемы рисунка. Рисунок Б. М. Кустодиева «Портрет сестры» выполнен в сложной технике. Только при тщательном анализе поверхности изображения обнаруживается, что автор использовал много материалов: кроме сангины, цветные карандаши, графит, белила. Его рисунок «Лежащая натурщица» (сангина, уголь) исполнен широко, обобщенно, в нем передана пластика большой формы (ил. 27).

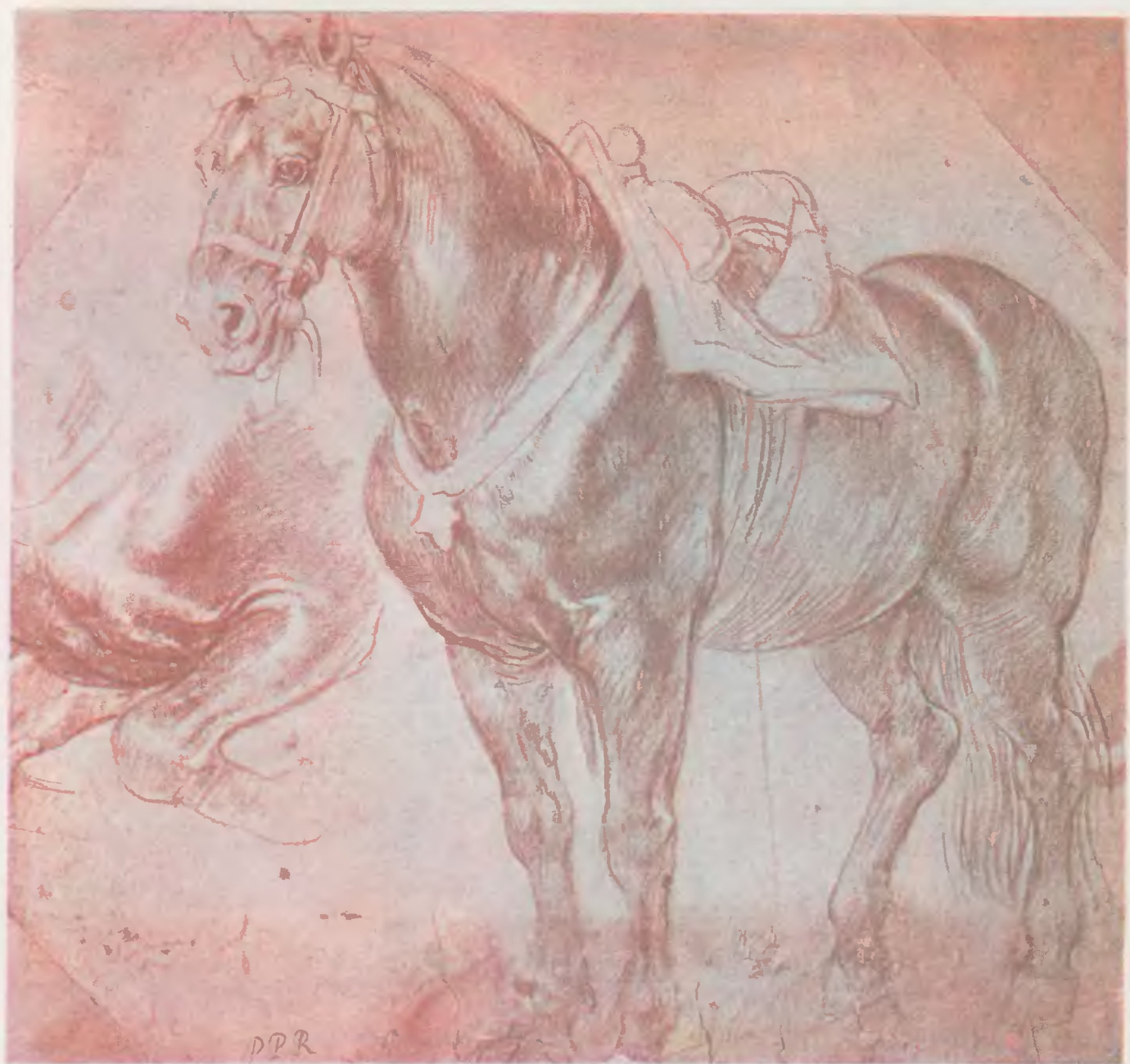
Рисунки В. Н. Мешкова «Портрет жены художника» (сангина, итальянский карандаш) и «Дама с муфтой» (сангина, соус) в целом создают впечатление живописных произведений, хотя и выполнены столь ограниченными средствами. В серии рисунков Н. А. Андреева «Ленин» сангина — не единственный материал исполнения, она употреблена в смеси с другими материалами. Образная и художественная ценность этих рисунков несомненна. Андрееву присущ ярко выраженный творческий почерк, его рисунки отличаются особым качеством — виртуозной законченностью художественной формы (ил. 15).

Рассмотренные выше технические приемы рисунка сангиной, а также смешанной техникой мастеров прошлых поколений, безусловно, не исчерпывают всех ее возможностей, особенно в соединении последней с различными рисовальными материалами, появившимися в наше время.

Линия и штрих сангиной в работе художников приобретают все новые и более разнообразные качественные оттенки. Благодаря цвету и эластичности сангина стала излюбленным материалом рисунка. Обилие цветовых нюансов на тонированной бумаге, которые дает сангина в соединении с другими материалами, создает большие возможности для художника в его творческих поисках.



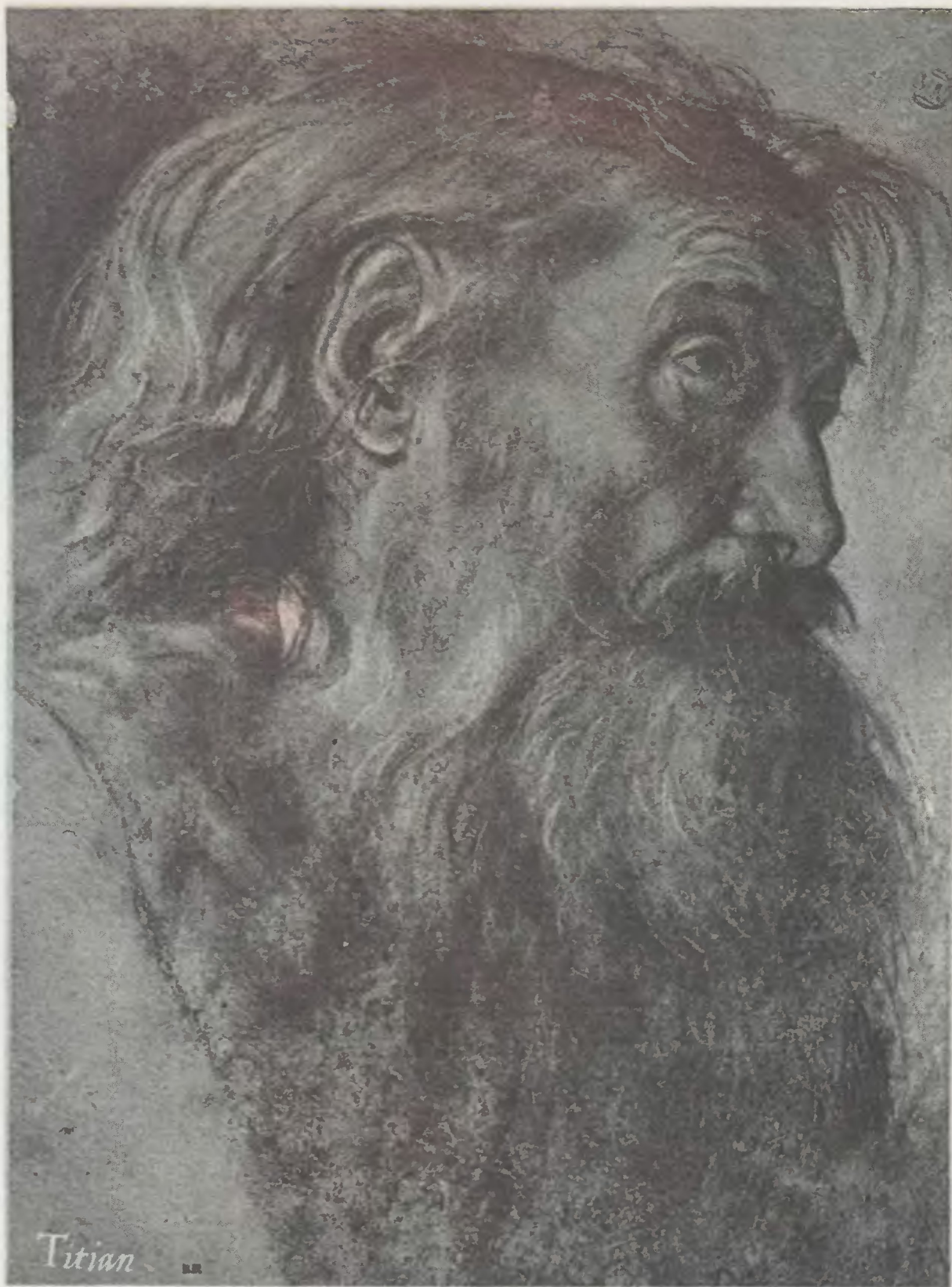








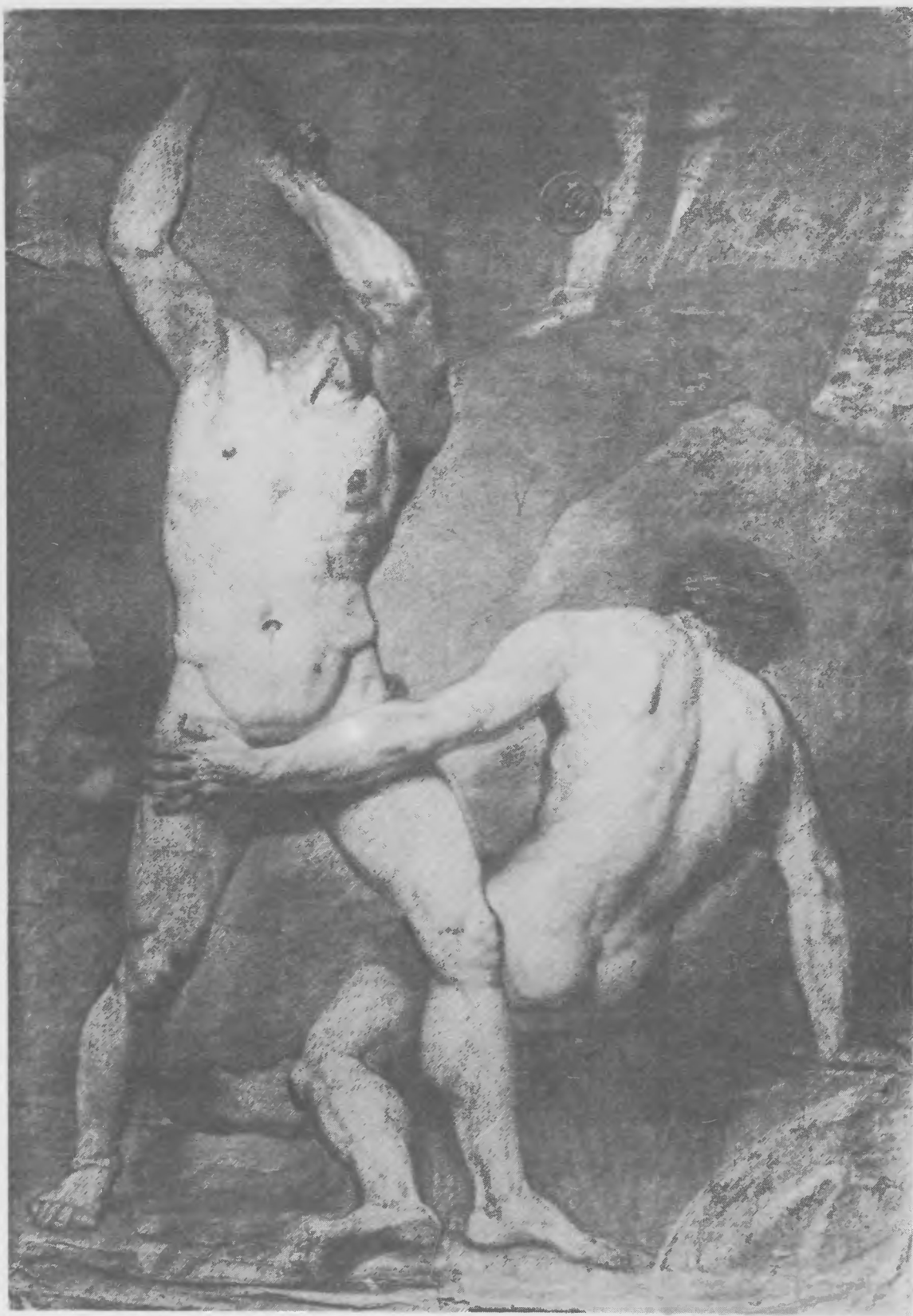




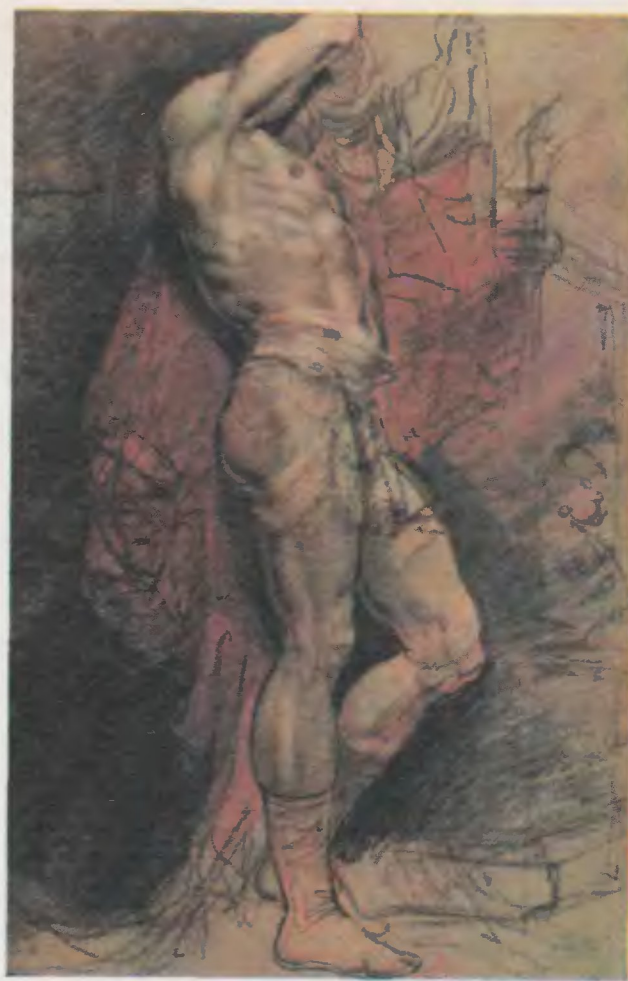












28. В. А. Серов. Натурщица. Этюд для композиции «Похищение Европы». 1910

29. О. А. Кипренский. Натурщик с красным плащом. 1803—1804

Глава III УГОЛЬ

Простой уголь как рисовальный материал использовался художниками с глубокой древности. Несложный по технике приготовления, уголь обладает большим тональным диапазоном, удобен в работе, легко стирается, незаменим при исполнении больших рисунков, им удобно пользоваться в эскизных работах и беглых набросках. Простым углем можно рисовать на бумаге, картоне, холсте и других материалах, пригодных для рисунка.

Уголь продается в магазинах Художественного фонда, но его можно приготовить и самому. Взяв пучок березовых, ореховых или ивовых прутьев, обмазать их глиной и положить в печь, лучше всего на горящий уголь. Таким образом можно приготовить угольки различной толщины и формы, круглые и граненые. Последние получают тогда, когда палочки для обжига готовят из ствола дерева, расколотого или распиленного на части. Рисовальные угольки должны быть различные по величине и форме, так как рисунки по своим размерам бывают большие и малые. При работе углем следует пользоваться шероховатой зернистой бумагой, можно и плотной чертежной, слегка протертой мелким наждаком или жесткой резинкой. Для рисунков углем можно использовать так называемую мундштучную бумагу.

Для выполнения длительных рисунков бумагу надо наклеить на рисовальную доску или толстый картон.

В средние века художники пользовались грунтованной бумагой (покрытой смесью цветного порошка, мела и клея).

Углем можно работать двумя способами. Первый близок к работе карандашом, когда рисуют в основном линией, штрихом. Второй способ связан с большим применением тона. При этом способе рисуют, широко прокладывая тени и фон, для чего уголь на бумагу кладут плашмя.

Можно делать и так: когда рисунок прорисован довольно детально, его растирают ребром ладони, потом снова рисуют, выбирая мягкой булкой освещенные места формы (резинки лучше избегать, после нее уголь ложится неровно). Для проведения тонких линий уголь затачивают косо на край, так как средняя часть (сердцевина) угольков, приготовленных из прутьев, более рыхлая. При работе на холсте в затачивании угля нет необходимости — он самозатачивается. Для удобства уголь может быть вставлен в рейсфедер-держатель.

В процессе работы применяют также различные растушки — кожаные и бумажные, представляющие собой туго скрученные валики с заостренными концами. Растушки делают из замши, лайковой кожи и плотной бумаги.

Надо сказать, что простой рисовальный уголь слабо держится на бумаге, и если рисунок вовремя не зафиксировать, его трудно будет сохранить. Фиксирование угля было изобретено в Италии в XV веке. Тогда рисовали на бумаге, уже заранее покрытой слоем клея, и когда рисунок был готов, его подвергали действию водяных паров и таким образом закрепляли. Иногда рисунок помещали в ванну с раствором клея. В настоящее время в продаже имеется лак-фиксатив. Рисунки углем можно фиксировать также жидким клеем, снятым молоком, процеженным и разбавленным водой, раствором канифоли в бензине или денатурате (кусочек канифоли с грецкий орех на 3/4 стакана).

Фиксируют пульверизатором постепенно, в несколько приемов, с расстояния не ближе одного метра, не допуская образования капель. Нужно иметь в виду, что даже самое осторожное фиксирование делает рисунок темнее.

В XIX веке получили распространение жирный уголь (уголь, пропитанный растительным маслом, он имеет более темный тон) и прессованный уголь. Они несколько лучше держатся на бумаге, но также требуют закрепления. Прессованный уголь чернее и жирнее древесного угля, готовится из угольного порошка наиболее черных сортов с применением в качестве связующего вещества растительного клея, он поступает в продажу в виде круглых палочек, иногда в дереве в виде карандаша, обычно трех номеров твердости.

Уголь допускает сочетание с другими материалами — сангиной, мелом, пастелью, цветными карандашами, акварелью, специальным угольным карандашом «ретушь».

Мужская фигура Тинторетто (ил. 30) — линейный рисунок, выполненный на белой бумаге. Рисунок хорошо передает энергию движения, формы мускулатуры человека. Пользуясь линией различного нажима, мастер достигает большой силы выражения объема. В другой работе —

изображении женской фигуры — сочетание линии и тона, что особенно часто художники применяют для передачи плавных и округлых форм женской фигуры. Рисунок выполнен на голубой бумаге, придающей уголю тепловатый оттенок.

Рисунок Альбрехта Дюрера «Мадонна с младенцем» (ил. 32) выполнен штрихом на зернистой бумаге. Здесь в освещенных местах штрих почти совершенно отсутствует, приобретая большую тоновую плотность в теневых местах. Это усиливает впечатление выпуклости формы.

Более свободным штрихом исполнен рисунок Якоба Иорданса «Голова пожилой женщины» (ил. 33). Широко проложенные тени мощно подчеркивают форму. Рисунок выполнен на синеvато-серой бумаге и тронут в светлых местах мелом.

Интересны рисунки Ф. Милле, в частности рисунок «Счастливая семья» (ил. 34). Работая штрихом, почти не применяя растушку, художник передает световоздушную среду, окутывающую фигуры у окна. Шероховатость бумаги не позволяет уголю ложиться плотно, остаются точки, не заполненные угольным порошком, что усиливает впечатление воздушности, в рисунке все как бы пронизано светом. Работа исполнена штрихом, но производит впечатление чисто тонального решения.

В рисунке «Голова юноши» Аннибале Карраччи (ил. 31) почти полностью отсутствуют штрих и линия. Голова вырисовывается легкой светотенью, нанесенной слегка растертым углем на желтовато-серую бумагу. Воротник и наиболее освещенные места лица в рисунке слегка тронуты мелом.

В «Портрете Г. Л. Гиршман» В. А. Серова также преобладает прием лепки формы тоном. Можно видеть, как тонкий переход от света к тени помогает передать молодое лицо. Рисунок в светлых местах легко моделируется мелом (ил. 35).

Из рисунков углем на холсте интересен «Портрет Элеоноры Дузе» работы И. Е. Репина (ил. 36): штрих широкий, свободный; уголь часто кладется плашмя, особенно при изображении одежды и фона, и слегка растирается. Художник очень умело использует уголь и шероховатую поверхность холста для передачи фактуры платья, кресла, волос.

Интересно отметить рисунок М. В. Нестерова «Портрет Е. С. Кругликовой» (ил. 40). Он выглядит несколько грубовато (особенно правая рука). Этот подготовительный рисунок сохранился лишь в фотографическом снимке, сделанном до того, как он был покрыт живописью. В этом рисунке художник в одинаковой мере использовал линию и тон для выявления формы.

Из рисунков, выполненных углем в сочетании с другими материалами, можно указать на «Портрет О. К. Орловой» В. А. Серова (ил. 41), где художник применил сангину и цветные карандаши. Получился подцвеченный рисунок, близкий к живописному изображению. Рисунки Э. Дега также дают хорошие образцы такой работы (ил. 38).

Приведенные примеры показывают, какие большие возможности заключает в себе работа углем. Благодаря своим качествам уголь до сих пор остается удобным материалом рисунка и широко применяется современными художниками, а для рисунка на холсте под живопись служит основным материалом.







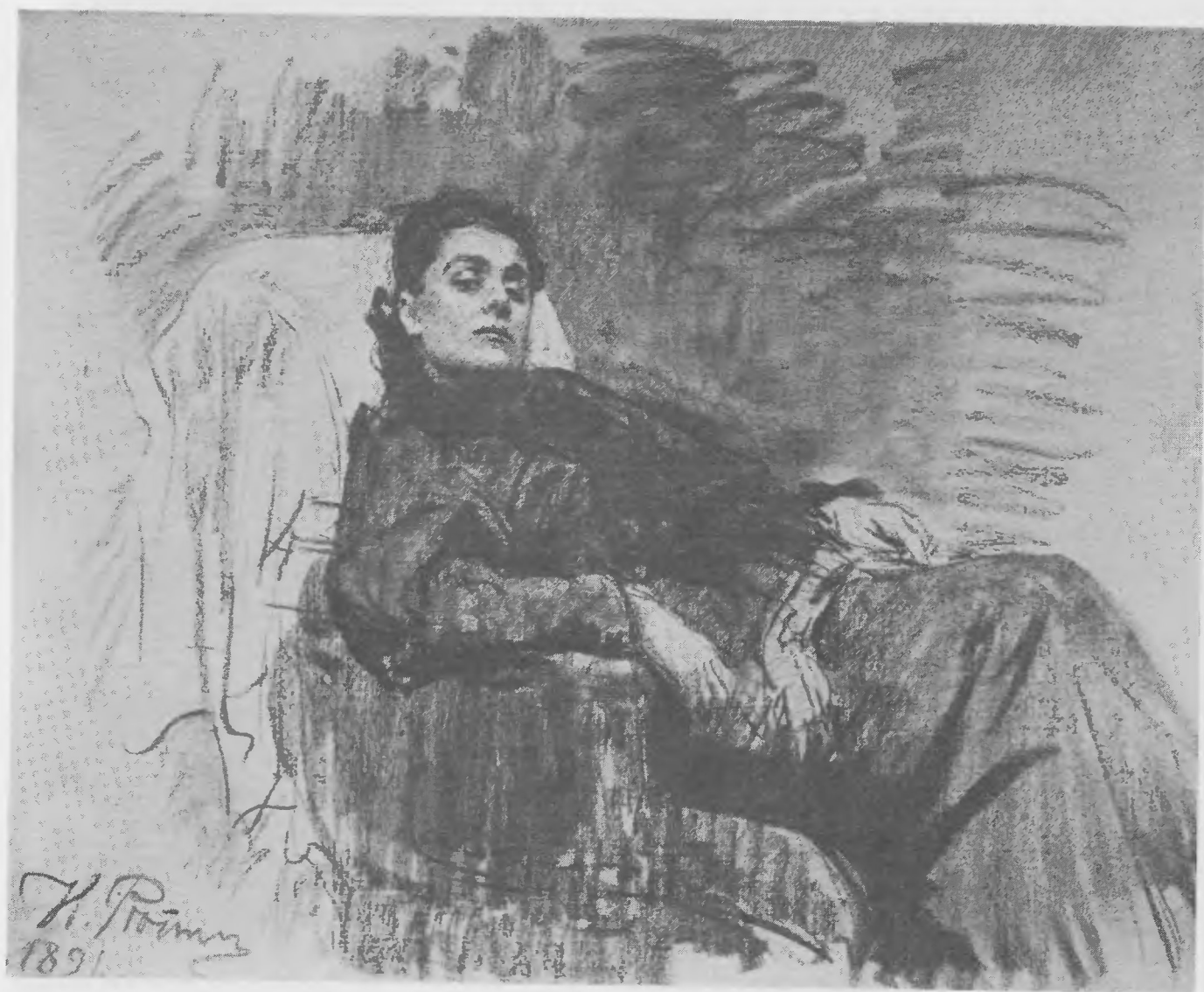
32. А. Дюрер. Мадонна с младен-
цем. Ок. 1515



33. Я. Иорданс. Голова пожилой
женщины















40. М. В. Нестеров. Портрет
Е. С. Кругликовой. 1936



41. В. А. Серов. Портрет О. К. Ор-
ловой. 1911

Глава IV

ПЕРО

Перо как инструмент рисования своими богатыми возможностями с давних пор приковывало к себе внимание художников. Великие мастера всех поколений—Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Дюрер, Рембрандт, Делакруа, Менцель, Доре, И. Е. Репин, В. А. Серов, М. А. Врубель и многие другие—оставили нам неповторимые и бесконечно разные образцы перовых рисунков.

Перо является отличной школой воспитания руки и глаза. Ошибки в рисунке, легко исправляемые при рисовании другими материалами, при работе пером почти неисправимы. Это обстоятельство заставляет художника быть особенно внимательным и осторожным при проведении линий. Поэтому технику рисунка пером особенно следует рекомендовать молодым художникам как отличную школу тренировки верности руки, точности глаза.

Четкость линии в перовом рисунке делала его наиболее удобным для графического искусства, и в частности для книжной графики.

Приемы перового рисунка разнообразны, их создавали выдающиеся мастера прошлого и современного изобразительного искусства.

Для перового рисунка применяются различные виды перьев—гусиные, тростниковые, стальные и другие.

Страстно-трепетные рисунки Тициана созданы, очевидно, гусиными и тростниковыми перьями (ил. 42). Мелкими, без нажима, часто пересеченными штрихами передавал могучие формы человека Микеланджело (ил. 43), рисовавший тростниковыми перьями. Разнообразна и почти неподражаемо неожиданна техника перового рисунка Рембрандта. Он работает то тростниковым, то гусиным пером, то вдруг в перовом рисунке применяет размывку кистью (ил. 45, 46).

Значительно позже, когда появились стальные перья разной твердости, техника перового рисунка получила свое дальнейшее развитие. В рисунках Делакруа, исполненных стальным пером, чувствуется твердость руки этого большого художника (ил. 44).

Появление «вечной» ручки повлекло к еще большему разнообразию технических приемов перовых рисунков.

Тем не менее стальное перо как инструмент получает наибольшее распространение. Стальные перья бывают разных размеров и разной твердости. Прежде всего для работы важно, чтобы перо не царапало бумагу. Рисунок можно исполнять перьями разной твердости и размера. Меняя нажим, можно из любого пера извлечь линии разной толщины. Используя в одном и том же рисунке различные приемы перовой техники, добиваются исключительного разнообразия и большой выразительности изображения. Стальное перо дает тонкую, сухую линию; линия же гусиного или тростникового пера отличается мягкостью.

Работу пером можно комбинировать с любой другой техникой рисунка кистью, карандашом.

Существуют разнообразные чернила и тушь, которые можно рекомендовать для работы пером. Особенно хороша тушь во флаконах. Она быстро сохнет и после высыхания не размывается. При работе тушью можно применять и размывку ее кистью, что быстро дает желаемый в рисунке тон. Кроме черной, существует тушь и других цветов—коричневая, синяя. Годен для рисунка пером и бейц (продается в виде порошка и пасты), он дает очень красивый и теплый тон. У старых мастеров, таких, как Тициан, Тьеполо, Рембрандт, бейц был любимым материалом рисунка. Кроме названных материалов, существуют так называемые орешковые чернила, которые обладают своими особыми качествами. Для рисунка пером могут быть использованы также разные по цвету чернила для авторучек. Они имеют несколько холодноватый цветовой оттенок и при размывке в сочетании с обильным наслоением штриха в отдельных местах рисунка дают приятный бархатистый тон.

Пером рекомендуется рисовать на гладкой, хорошо проклеенной, непромокающей, плотной бумаге. На бумаге типа ватман, имеющей шероховатую поверхность, работать пером необычайно трудно. Линии на ней выглядят прерывистыми, свобода движений руки стеснена, но опытный художник все же может ее использовать. Хорошо рисовать на мелованной бумаге, где допущенные ошибки иной раз можно исправить, пользуясь лезвием бритвы (художники мало используют эту бумагу из-за блеска и белизны).

Можно рисовать пером и на тонированных бумагах. Линия и штрих, погружаясь в тон бумаги, создают впечатление живописной манеры исполнения рисунка.

Говоря о бумаге, следует помнить, что художнику необходимо пробовать рисовать на всевозможных бумагах, изучать их различные свойства с тем, чтобы при удобном случае умело применять их в своей практической работе. Порою качественные недостатки материалов опытному художнику не мешают в работе.

Линия и штрих перового рисунка должны быть разнообразными, особенно при заполнении больших плоскостей.

Тому, кто занимается книжной графикой или офортом, владеть техникой пера совершенно необходимо. Рисование пером — это прежде всего воспитание верности глаза и профессиональной дисциплины художника.

При работе пером над листом большого формата или длительным рисунком с живой модели требуется определенная последовательность. Наклеив плотную гладкую бумагу на доску и обезжирив ее, надо слегка нанести карандашом линейный рисунок, после чего по нему приступить к работе пером.

Различные задачи перового рисунка определяют собой те или иные приемы ведения рисунка. Примеры различных технических приемов работы пером дают рисунки выдающихся западноевропейских, русских и советских художников.













Глава V. КИСТЬ

Одна из разновидностей рисунка кистью, монохромная живопись в сером тоне, так называемая гризайль, часто встречается у старых мастеров, которые в период подготовительной работы над картиной создавали в этой технике вполне законченные произведения. Гризайль широко применялась раньше и применяется теперь в монументальной живописи.

С давних пор большое распространение получила техника рисунка кистью на бумаге. Давая возможность широко прокладывать тоном большие массы и плоскости в рисунке, эта техника позволяет в то же время выполнять рисунки, отличающиеся особой тонкостью исполнения.

Техника рисунка кистью применялась старыми мастерами как в эскизных работах, так и в законченных жанровых композициях, пейзажах, портретах, набросках и тщательно проработанных рисунках человеческих фигур. Для рисунка кистью бумага выбирается с обезжиренной поверхностью и хорошим зерном, белая, а иногда тонированная каким-либо нейтральным цветом. Для длительной работы желательно иметь бумагу высокого качества — ватман или полуватман. Старые мастера рисовали кистью чернилами, тушью, бистром и многими другими красителями, разводимыми водой с добавлением клея. Чернила, которыми тогда рисовали, в наше время вышли из употребления. Бистр в современной технике рисунка также почти не употребляется. Тем не менее бистр (темно-коричневого оттенка) как материал для рисования не утратил своего значения и по сей день. Приготавливается он из каминной копоти и клея.

С давних пор как рисовальный материал применялась так называемая сепия — краска животного происхождения, получаемая из морского моллюска (каракатицы), выпускающего в воду при опасности темную жидкость. Сепия имеет приятный бархатисто-коричневый цвет. В дальнейшем все рисунки, выполненные коричневой акварелью или какими-либо другими материалами, имеющими коричневый цвет, стали условно называться сепией. В настоящее время натуральной сепии нет в продаже, ее отчасти заменяет тушь коричневого цвета.

Хороший материал для рисунка кистью — черная тушь, которая до появления в Европе китайской туши изготовлялась из ламповой или свечной копоти, растираемой на клеевой воде. В продаже имеется тушь в палочках и жидкая во флаконах.

Перед тем как начать работу сухой тушью, ее необходимо растереть, используя для этого какую-либо фарфоровую посуду или специальную палитру. Тушь хорошего качества имеет тепловатый оттенок, отличается большой плотностью и растяжимостью тона от глубоко-черного до светлых, едва заметных оттенков. Положенная на бумагу тушь высохнув не смывается. Под тушь необходимо готовить бумагу так же, как и под акварель. Тушью можно работать любыми кистями по бумаге, выполняя как мелкие, так и очень крупные рисунки, она хорошо входит в соединение с другими материалами рисунка.

Кистью можно рисовать и любым цветом акварельной краски.

Многие мастера прибегали к рисованию кистью, особенно при создании композиционных эскизов. Их немало у таких художников, как Джованни Баттиста Тьеполо, Паоло Веронезе, Рембрандт (ил. 52, 53, 57), А. А. Иванов. Многочисленные эскизы на библейские и евангельские сюжеты, созданные Ивановым в последние годы жизни, выполнены именно в этой технике. В Русском музее имеются первоклассные образцы рисунков сепией М. И. Козловского, Д. Кваренги, а также Тома де Томона, рисунок которого «Архитектурная фантазия» выполнен с большим мастерством. Интерес к технике работы мокрыми материалами в эскизах объясняется тем, что она позволяет широко прокладывать тоном большие массы и плоскости. Однако часто акварельной техникой создавались и вполне самостоятельные произведения. Примером могут служить многочисленные рисунки К. П. Брюллова, которые производят впечатление вполне законченных картин, например «Поездка в Каталонию», «По установлению аллаха раз в год меняется рубаха» и поражающая своим ювелирным мастерством «Турчанка» (ил. 55), этюд к картине «Бахчисарайский фонтан». Замечательный образ великого русского поэта А. С. Пушкина создал В. А. Серов в рисунке «А. С. Пушкин» (ил. 59). Глядя на этот рисунок, забываешь, что это не живописное произведение: так соответствует тон рисунка настроению картины. Замечателен портрет И. Е. Репина, выполненный В. А. Серовым в 1901—1902 годах (ил. 61). Уверенная, четкая лепка головы подчеркивается широким точным мазком в решении одежды и фона. Сюртук и жилет проложены тоном широко и

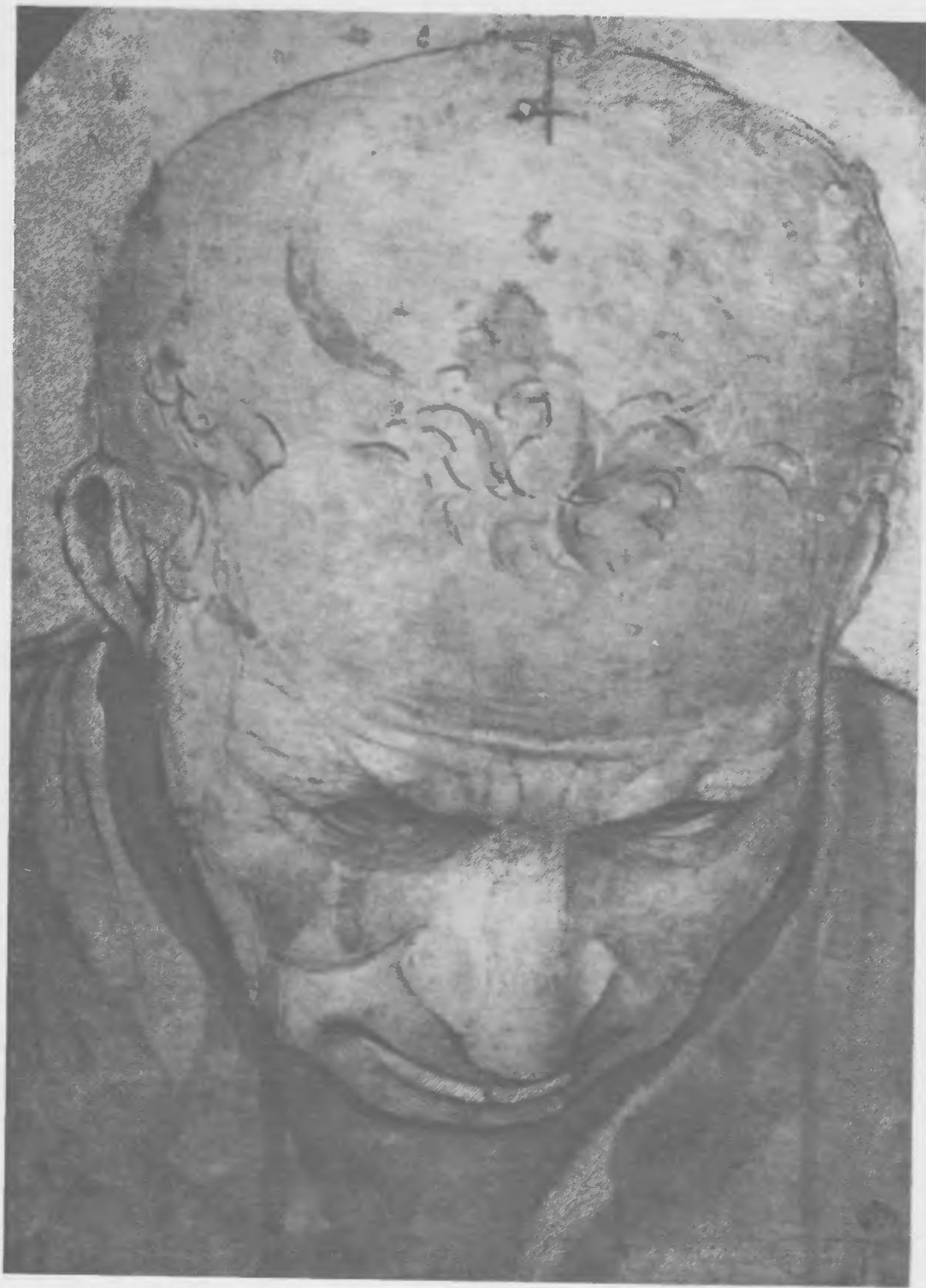
плоскостно, а затем несколькими резкими ударами кисти характеризуются складки одежды. Такие же особенности чисто живописного приема характерны также и для рисунков Фрагонара. Большое количество рисунков кистью, особенно портретов, оставили нам такие мастера, как И. Е. Репин, И. Н. Крамской, М. А. Врубель и многие другие. Интересны в этой технике работы Ф. А. Васильева «Ручей в Крыму», «Мокрая дорога». Поражает своим мастерством выполненный кистью портрет Ф. И. Шаляпина (ил. 62), созданный В. А. Серовым.

Советские художники, особенно графики, часто используют в своем творчестве технику рисунка кистью. Интересны работы Б. И. Пророкова, выполненные кистью, иллюстрации С. В. Герасимова к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых» (ил. 63) и многие работы Д. А. Дубинского, К. И. Рудакова, мастерски применявших кисть в рисунках. Многие художники совмещают работу в акварели с рисунком кистью. Эту же технику используют Кукрыниксы, применяя наряду с акварелью размывку тушью, например в иллюстрациях к «Даме с собачкой» А. П. Чехова.

В работе над картиной в технике масляной живописи процесс рисования кистью неизбежен на всех этапах работы. При методе письма «ала прима» без предварительного подмалевка рисунок на холсте обычно подготавливается кистью. Вначале грубо, схематично определяется будущая композиция, как правило, контурным рисунком, причем цвет выбирается художником произвольно. К. А. Коровин, например, любил начинать ультрамарином, этот цвет органично входил в колорит многих его пленэрных вещей. В неоконченном произведении И. Н. Крамского «Портрет доктора Раухфуса» грубый контурный рисунок будущего портрета проложен коричневым телесным тоном. И. Е. Репин в начале работы над картиной «Воскрешение дочери Иaira» применил метод рисования кистью одним тоном краски. Большие массы холста по предварительно зафиксированному рисунку углем он покрыл широкой щетинной кистью.

Вообще, как правило, рисунок кистью в любой из перечисленных выше техник требует большого опыта, знаний и точности глаза. Вместе с тем такая работа воспитывает в художнике чувство целого, умение лаконично передавать большую форму.







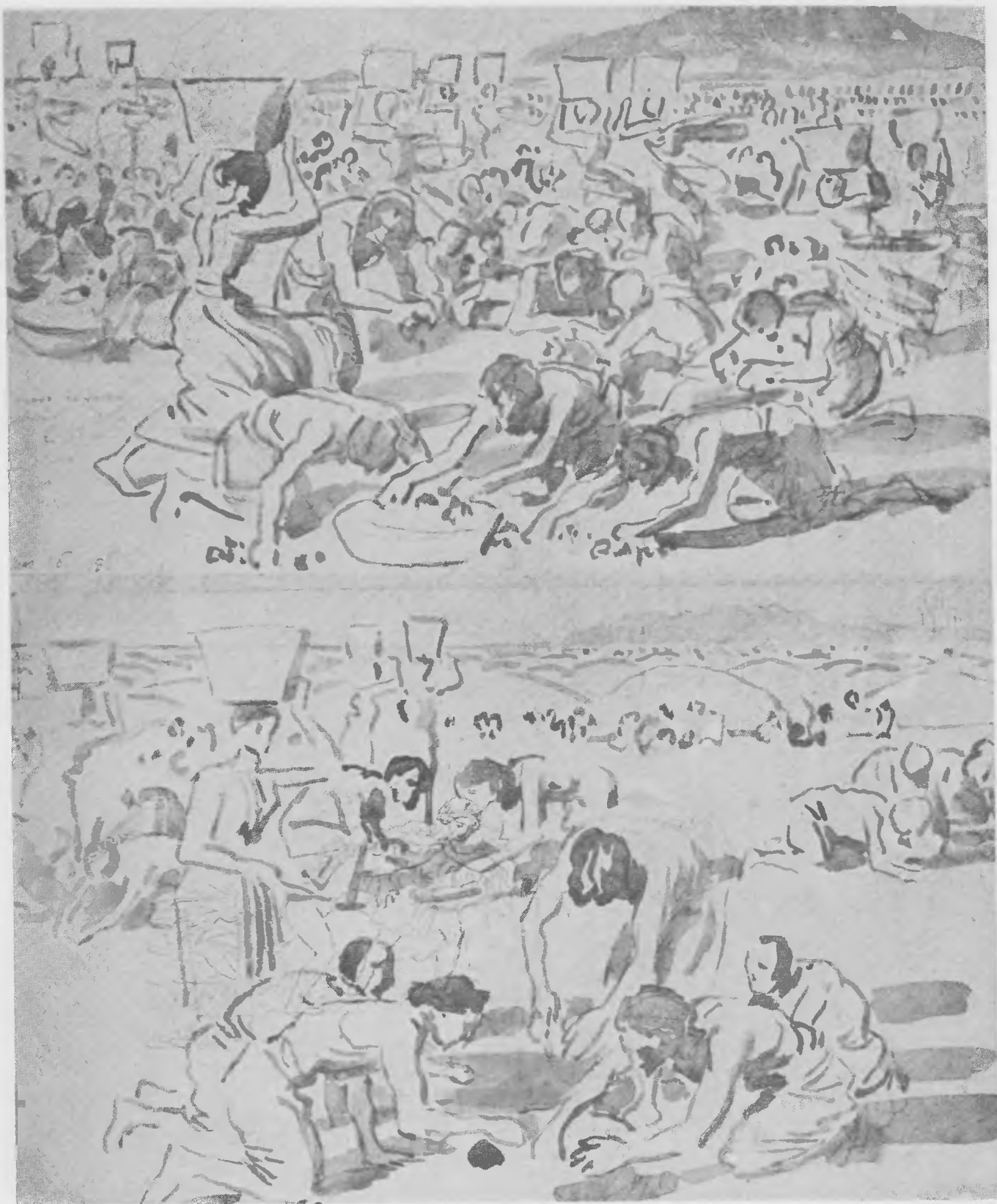












58. А. А. Иванов. Сбор манны и перепелов в пустыне. Ок. 1850











63. С. В. Герасимов. Петр Артамонов и Михай. Иллюстрация к роману А. М. Горького «Дело Артамоновых». 1938—1939

Соус как материал рисунка стал известен в конце XVIII—начале XIX века. Особенно широкое распространение получил в России, где большим мастером рисунка в этой технике проявил себя И. Н. Крамской, оставивший большое количество рисунков, выполненных этим новым тогда материалом, например «Портрет С. Н. Крамской» (ил. 64). Соус применяли в своих рисунках И. Е. Репин, Н. А. Ярошенко, А. К. Саврасов и многие другие русские художники. С конца XIX века соус стал применяться все реже и реже, хотя как материал рисунка он обладает многими замечательными качествами.

Необычайно глубокий по тону, с приятной бархатистой поверхностью, соус отличается от многих других материалов, применяемых в рисунке, широким тональным диапазоном.

Соус готовится из порошка тонко перемолотых продуктов сгорания, в который добавляется слабый раствор растительного клея. Затем соус прессуется и поступает в продажу в виде цилиндрических палочек, обернутых в оловянную бумагу. Известны два способа работы соусом: сухой и мокрый. Прежде чем начать работать соусом сухим способом, палочку соуса растирают о кусочек шероховатой бумаги. Затем, взяв эту образовавшуюся на бумаге пылицу на растушку, наносят ее на рисунок, предварительно подготовленный карандашом. Работают сухим соусом, применяя замшевую или бумажную растушку, сделанную из мягкой бумаги, а также тряпочку или тампон из ваты. Моделируют вначале основные формы и крупные поверхности рисунка, в ходе работы, по мере необходимости пользуются то одним, то другим инструментом. При желании усилить тона в теневых местах добавляют необходимое количество соуса-тона ударами палочки соуса и тотчас же растирают эти пятна тампоном ваты. Детали моделируют и завершают чаще всего угольным карандашом, дающим однородную с соусом матовую поверхность. В процессе работы, когда необходимо снять соус с бумаги, пользуются резинкой, клячкой, тряпочкой или ватой.

Соус, как известно, очень мягкий и жирный материал и, применяемый в сухом виде, сильно крошится и ломается, что почти не позволяет прибегать к штриховой технике исполнения рисунка. Надо отметить также, что сухой соус имеет плохое сцепление с поверхностью бумаги, легко стирается и осыпается.

Рисунки, выполненные сухим соусом, рекомендуется хранить под стеклом или же слегка фиксировать их слабым раствором сахарной воды, снятым молоком, а также пятипроцентным раствором желатина или казеина. При этом следует помнить, что при интенсивном фиксировании полутона в значительной степени темнеют, нарушая тональные отношения. Плохое сцепление с поверхностью бумаги, а также трудности его фиксации снижают возможность широкого применения техники сухого соуса в рисунке.

Техникой сухого соуса в свободной манере с использованием штриха выполнен И. Н. Крамским этюд женской головы к картине «Неутешное горе» (ил. 65).

Чаще всего соус применяется в мокром виде, это позволяет более полно раскрыть его качества и богатые возможности. Прежде чем начать рисунок мокрым соусом, необходимо бумагу наклеить на доску. Бумага должна быть не крупнозернистой, достаточно плотной, чтобы выдержать неоднократные размывки водой и частое применение резинки. Для работы необходимо приготовить посуду для воды и разведения соуса, а также акварельные кисти различных размеров. В некоторых случаях в работе соусом могут быть применены крупные щетинные кисти.

Приступая к рисунку, предварительно на листе бумаги карандашом наносят рисунок объекта изображения. Затем, разводя соус в воде, соответствующими кистями свободно прокладывают большие плоскости, стараясь максимально точно взять тональные отношения, характеризующие данную форму. Соус, высыхая на бумаге, как бы фиксируется сам собой, но остается в то же время глубоким и приятным по тону. Рисунки соусом нетрудно исправлять или ослаблять в них перегруженные тоном места при помощи снимающих средств (чаще всего употребляется мягкая резинка).

Окончательное завершение деталей формы требует применения в работе мелких акварельных кистей, угольного карандаша или других материалов, с помощью которых могут быть выполнены рисунки в этой интересной технике исполнения.

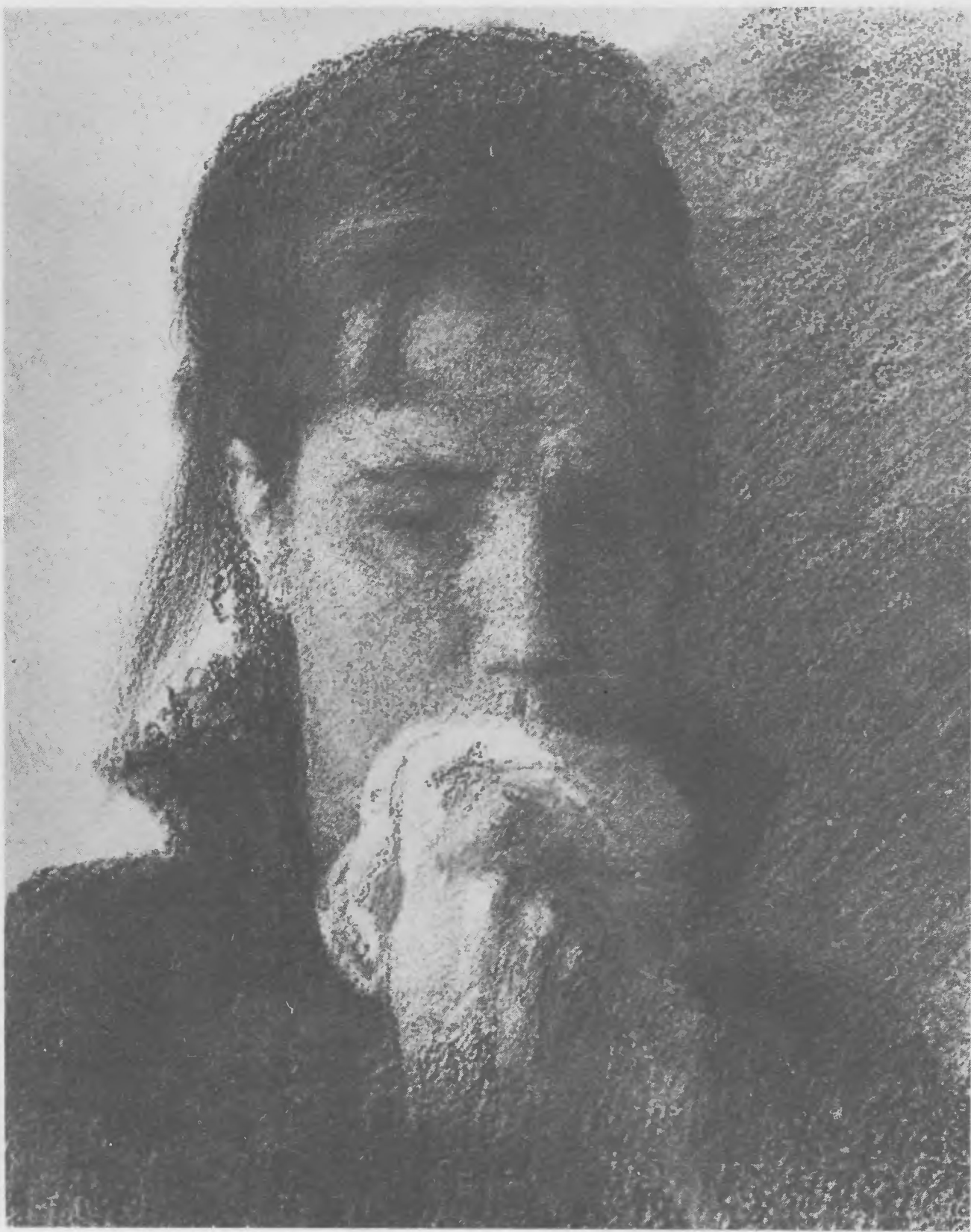
Рисунок мокрым соусом ведется в основном так же, как и любым другим материалом в мокрой технике. Выполненный мокрым соусом рисунок, как правило, требует к себе бережного отношения, иногда хранения под стеклом.

Если рисунок мокрым соусом хотят выполнить с применением таких материалов, как угольный карандаш, сухой соус, уголь, тушь, то необходимо иметь их под рукой и использовать по необходимости во время работы. Надо отметить, что абсолютное большинство рисунков мокрым соусом выполнено почти всегда в сочетании с другими материалами, что значительно обогащает рисунок (ил. 66, 67).

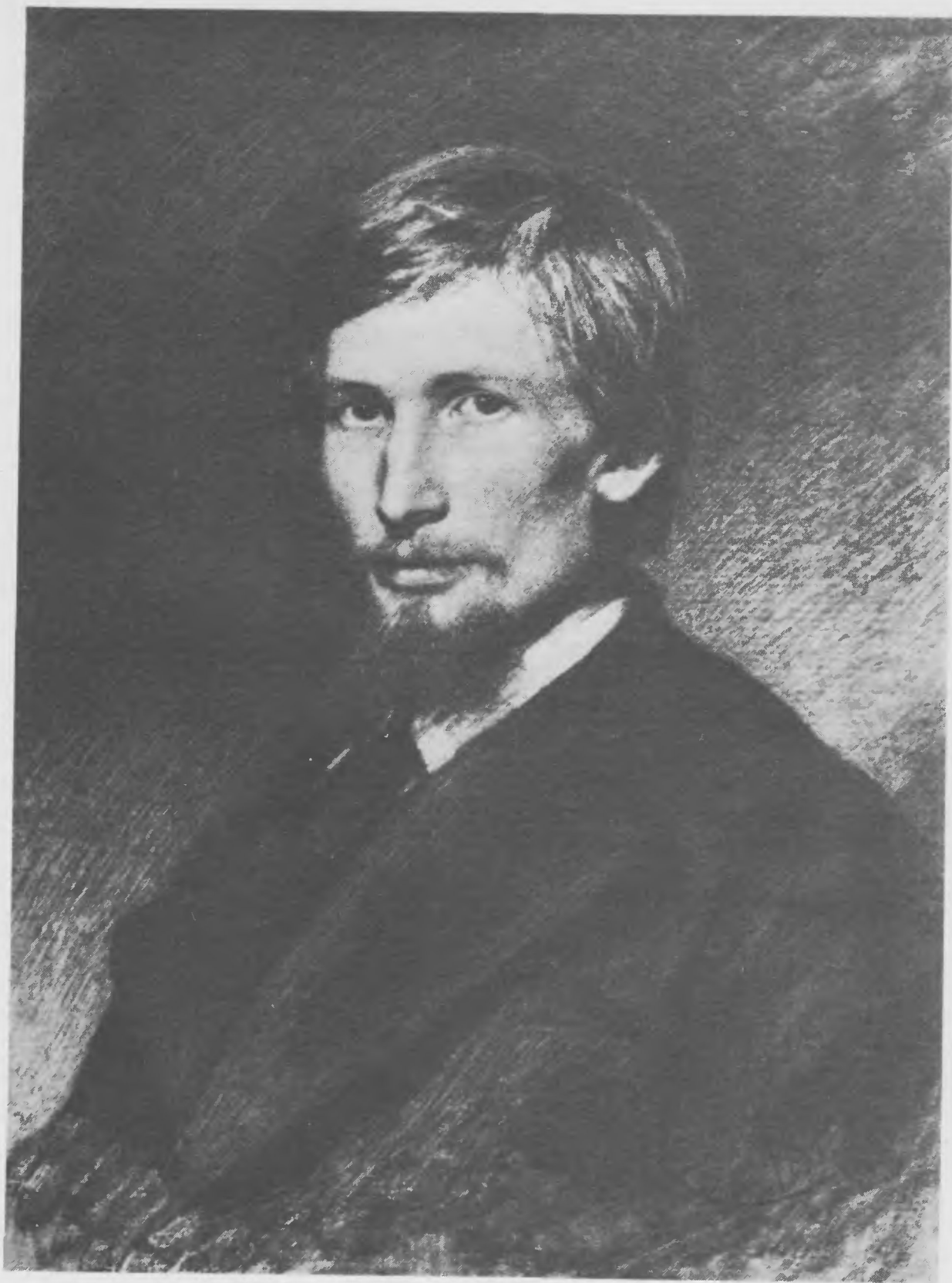
Многие художники прибегали к совмещению разных материалов в одном рисунке. Соусом в сочетании с углем выполнен «Портрет Н. В. Стасовой» И. Е. Репина (мокрый соус, уголь, растушка).

Богатство технических приемов работы соусом, приятная матовая поверхность листов, выполненных этим материалом, свидетельствуют о том, что соус — великолепный материал для рисунка, его технические возможности далеко не исчерпаны.









Глава VII ПАСТЕЛЬ

Самые ранние сведения о применении техники пастели в рисунке дал Джованни Паоло Ломатцо. В трактате о живописи, описывая этот вид рисования, он рассказывает, что Леонардо да Винчи к «Тайной вечере» делал рисунки черным и красным материалами (сангиной), добавляя к ним цветные мелки. Соединение черного карандаша, сангины с цветными мелками по-итальянски называлось «а pastello» (тесто). Отсюда и возникло слово «пастель». В Италии эту технику применяли и другие художники: Ф. Бароччи, Гвидо Рени, ученики Леонардо да Винчи—Больтраффио, Бернардино Луини. Впоследствии во Франции пастелью рисовали Ватто, Лебрен, Шарден, Дега, Ренуар, в России—О. Кипренский, М. Врубель, В. Серов, З. Серебрякова, Л. Пастернак и другие.

Пастель использовалась в учебных рисунках чаще как дополнительный материал, входя в смешение с другими материалами рисунка. Некоторые исследователи пастели считают, что пастели принадлежит такое же место в искусстве рисунка, как и в живописи. Однако пастель имеет как сильные, так и слабые стороны. С одной стороны, чистота и звучность ее цвета, простота техники исполнения, с другой—трудности сохранения произведений, исполненных пастелью.

Исходный материал для изготовления пастельных карандашей—пигмент, глина, мел, клей. Техника ее приготовления очень простая: в фарфоровую ступку замешивают пигмент с водой до тестообразной массы. Если пигмент не содержит глины, то его растирают с незначительным количеством связующего (гуммиарабик, мел, гипс, и т. д.). Хорошо размешав пастообразную массу, ее формуют в металлической или стеклянной трубке. Таким образом, пастели придают форму палочек. Освобожденные из формы палочки высушивают при умеренном тепле. Если необходимо цвет пастели разбелить, то к пигментной массе добавляют мел, гипс, магнезию, тальк, чем больше добавляют разбеливателя, тем светлее становится пастель. Белый цвет получается из чистого мела или сухих белил.

Так как работа пастелью требует шероховатой и ворсистой поверхности, используют картон или грубую наждачную бумагу. Приготовить грунт для холста, картона, бумаги несложно. Для этого необходимо иметь клей, порошок пемзы или наждака (рецепт приготовления грунтов приводится в книге Д. И. Киплика «Техника живописи»). Для рисунка грунт можно приготовить и таким образом: хорошо проклеенную бумагу, картон или другие материалы тщательно обрабатывают мелкой наждачной шкуркой. Необходимую степень обработки определяет сам художник.

Существует и другой способ приготовления грунта. На проклеенную, но еще не высохшую поверхность бумаги или картона посыпают порошок пемзы или наждака, дают высохнуть, лишний, не приклеившийся порошок стряхивают.

Рисунки, сделанные пастелью, необходимо беречь от сотрясений, прикосновений, а также от влажного воздуха. Ее можно закреплять фиксативами, предназначенными для рисунка. При этом, к сожалению, теряются основные ее достоинства. Есть и другие способы закрепления. Бумагу покрывают раствором желатина, дают высохнуть и затем работают, стараясь делать пастель немногослойной и не очень пастозной. Затем всю бумагу держат обратной стороной над кипящей водой. Желатин при этом растворяется, приклеивая нижние слои пастели. Свой способ закрепления предложил Лорио (XVIII век). Он ставил работу, выполненную пастелью, вертикально и осаждал на ее поверхность пары, насыщенные раствором рыбьего клея в смеси с уксусом или спиртом. Работы пастелью необходимо окантовать под стекло. Это самый надежный способ сохранить ее от повреждения. Причем стекло не должно касаться поверхности пастели.

При бережном хранении пастель несколько не меняется. Пастели старых мастеров дошли до нас в своем первоначальном виде.

Методы работы пастелью разнообразны. Один из самых распространенных таков: по шероховатому грунту рисуют пастельными карандашами, изредка пальцами рук или растушкой растирая краски, наносимые пастозно. Неудачные места снимают хлебным мякишем.

Часто используют пастель с другими материалами, особенно с углем, который может служить хорошей подготовкой к пастели. При работе пастелью можно пользоваться и кистью (как в технике мокрого соуса). Причем выполненная таким образом пастель как бы самозакрепляется. Для пастели характерны небольшие рисунки, хотя в пору расцвета

пастельной техники рисунки иногда достигали огромных размеров. Известно, что Гвидо Рени делал пастелью фигуры человека больше натуральной величины. Обилие красок может ввести художника в заблуждение. Поэтому, приступая к работе, следует внимательно изучить объект изображения и подобрать из всей палитры небольшое количество палочек. Федерико Бароччи в своем рисунке «Голова старика» (ил. 68) удачно сочетает пастель с итальянским карандашом, используя цветную бумагу. «Девушка с розой» Ф. Буше и «Девушка с веером» Ф. Ленбаха — примеры высокого мастерства, где достигнуто единство художественной формы и содержания, в чем не последнюю роль играют свойства материала пастели.

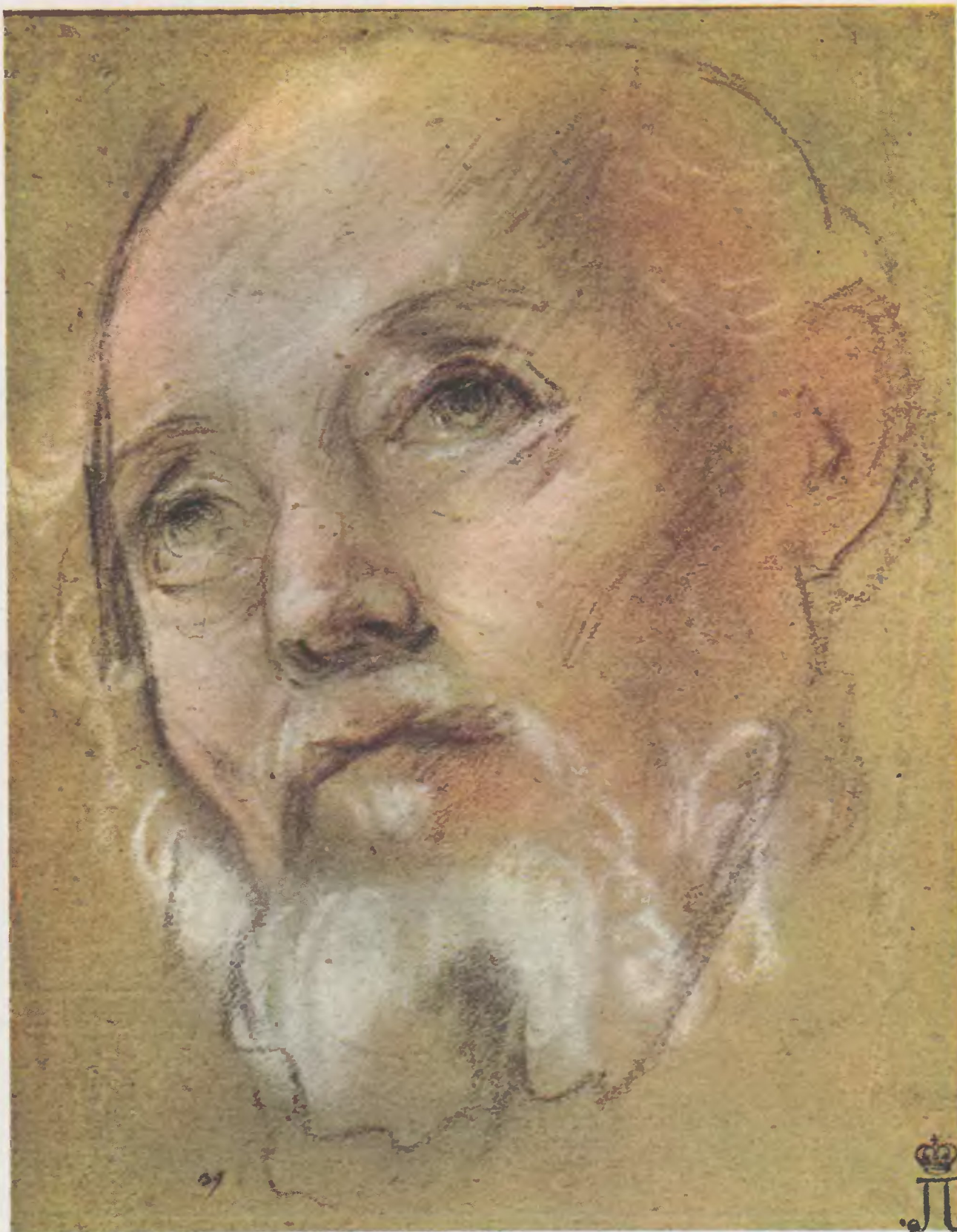
Значительную роль играла пастель в творчестве Дега. Он смело пользовался смешанной техникой, применяя в том числе и пастель (ил. 72). В работах из собрания Эрмитажа и Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «За туалетом», «Голубые танцовщицы» (ил. 70, 71) мы видим подготовку рисунка нейтральным цветом, завершенную ударами цветной пастели. Интересен пастельный рисунок «Балерина, завязывающая туфлю» (из нью-йоркского собрания), решенный лаконичными средствами — цветная бумага и несколько цветных пятен пастели. В. А. Серов в портрете К. С. Станиславского (ил. 76) применяет иной прием работы пастелью. Рисунок недекоративен, скромен и не загружен деталями, хорошо передает образ актера.

В пастели «Мать с ребенком» З. Е. Серебряковой (ил. 75), наоборот, рисунок экспрессивен, декоративен и ярок. Энергичные линии, штрих, местами растушеванное красочное пятно пастели помогают как нельзя лучше передать замысел художника. По стилю эта работа З. Серебряковой близка к пастельному рисунку О. А. Кипренского «Калмычка Баяуста» (ил. 74).

М. А. Врубель, соединив уголь и пастель, достигает эффекта тонального и цветового разнообразия в портрете Забелы-Врубель у камина «После концерта» (ил. 77).

В одном из ранних пастельных рисунков «Натурщица» К. С. Петров-Водкин смело вводит контур, штрих, оживляя рисунок таким приемом. Пользуясь пастелью темных тонов, художник, передав глубокое пространство, достигает тоновой цельности листа. В пастели Л. О. Пастернака «В. И. Ленин в президиуме VII съезда Советов» художник кроме пастели вводит в рисунок сангину, уголь, акварель, работая смешанной техникой, выразительно решает поставленную задачу. В другой работе того же автора «Л. Н. Толстой в кругу семьи» (ил. 78) пастель использована почти как материал живописи. Мягкость, чистота, тонкие переходы цветов — все эти замечательные свойства пастели хорошо использованы автором в данном рисунке.

Заметную роль в рисунках с применением пастели играет цвет основы, на которую наносится пастель. Основа может быть белой, серой и цветной. На многих рисунках мастеров мы видим, как органически входит в общий колористический строй рисунка цвет основы (бумага, картон и т. д.). Пастель дает большие технические возможности художнику. Сохраняя неизменно свой цвет, она не жухнет, не нуждается в просушке. В то же время она требует твердого и крепкого рисунка, иначе все ее положительные качества легко могут превратиться в недостатки.

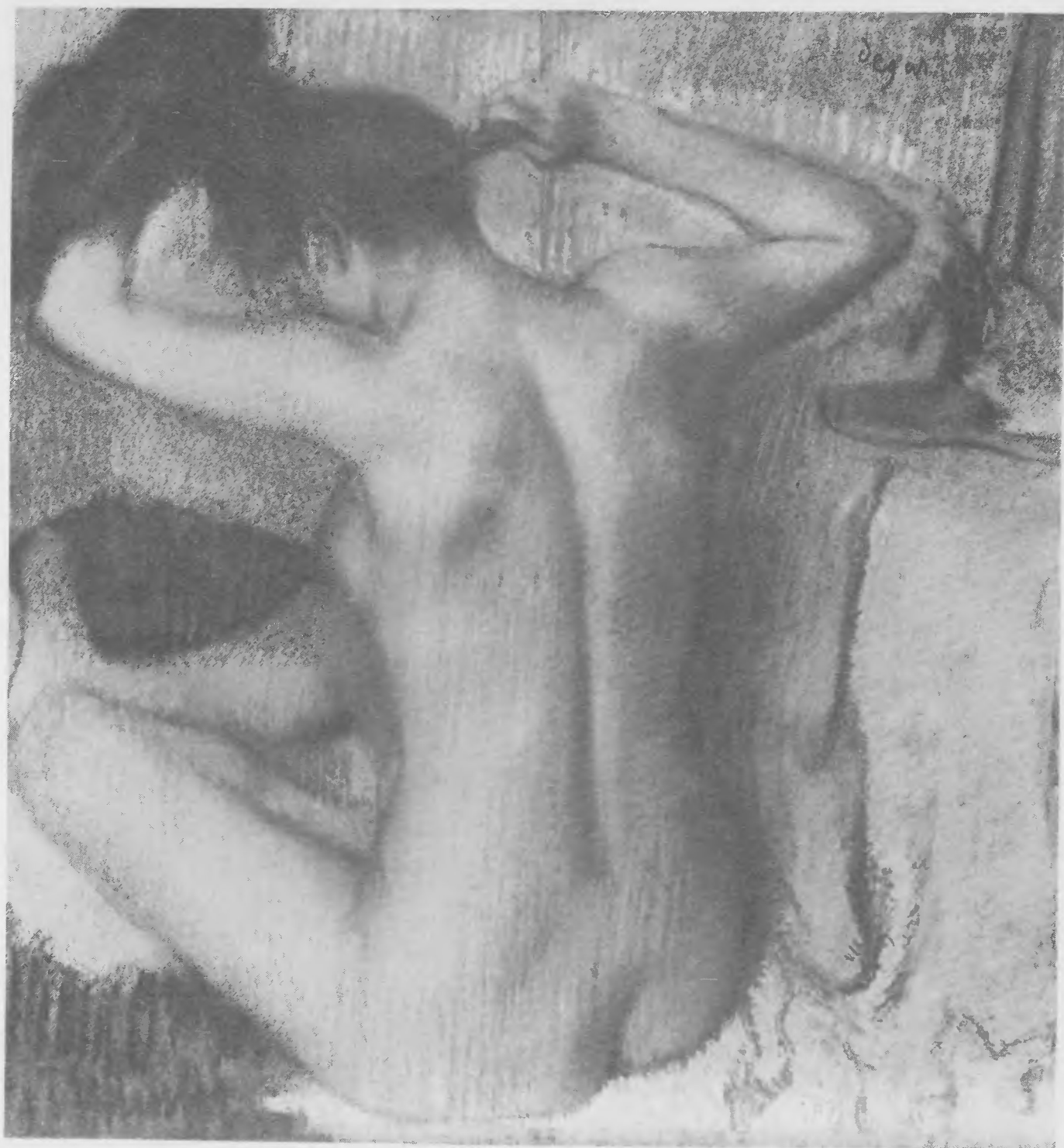






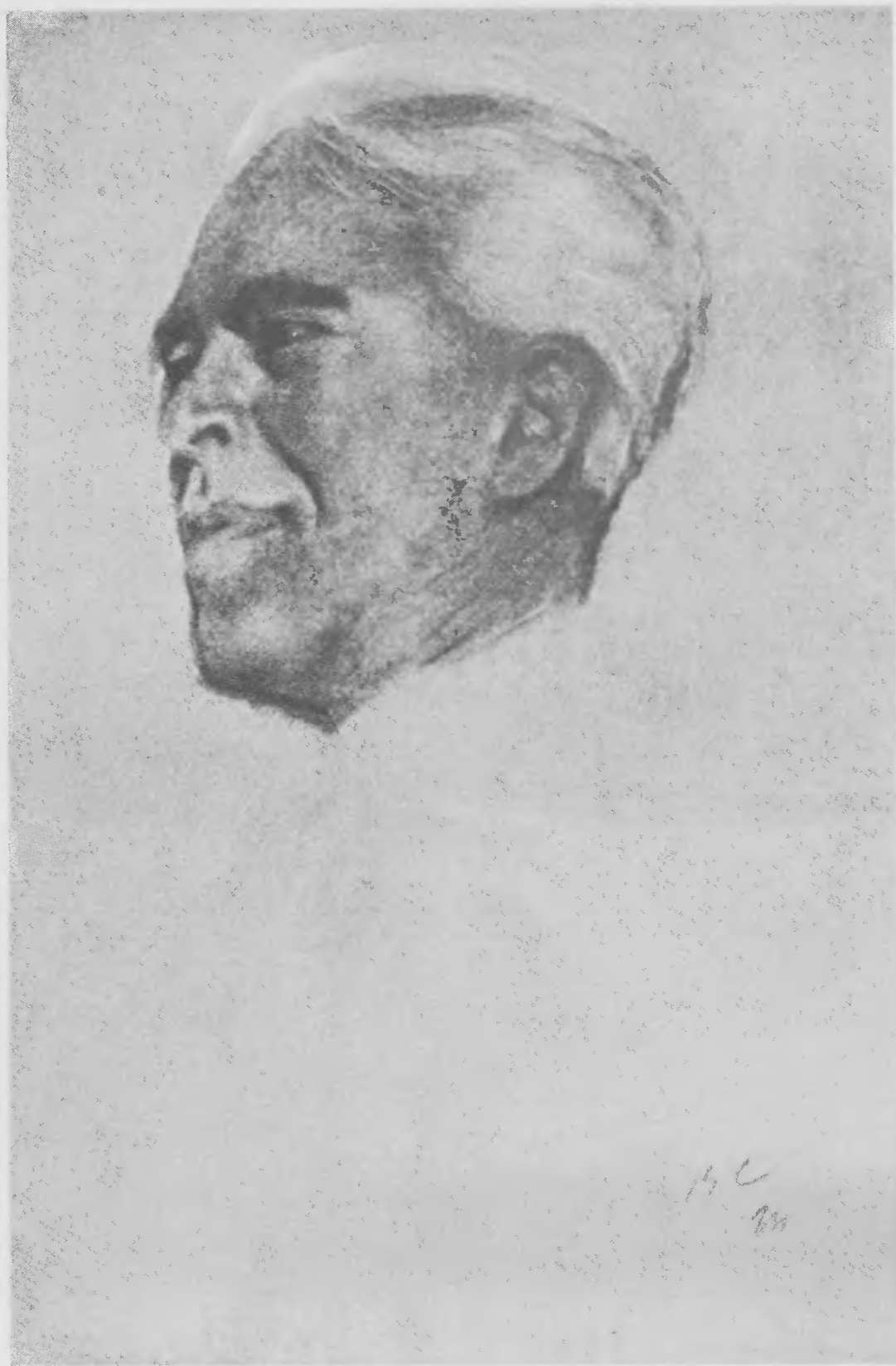


















СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ж.-Д. Энгр
Портрет дочери Люсьена Бонапарта. 1819
Бумага, свинцовый карандаш. 28,5×21
Ленинград, Государственный Эрмитаж
2. Ж.-Д. Энгр
Портрет мадам Детуш. 1816
Бумага, графитный карандаш. 39,5×28
Париж, Лувр
3. К. П. Брюллов
Портрет Полины Виардо. 1844
Бумага, графитный карандаш. 36,2×27
Ленинград, Государственный Русский музей
4. В. А. Серов
Портрет В. И. Качалова. 1908
Бумага, графитный карандаш. 31,2×23,7
Москва, Государственная Третьяковская галерея
5. М. А. Врубель
Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1904
Бумага, графитный карандаш. 39,5×28,4
Ленинград, Государственный Русский музей
6. В. А. Серов
Портрет Т. П. Карсавиной. 1909
Бумага, графитный карандаш. 42,8×26,7
Москва, Государственная Третьяковская галерея
7. М. А. Врубель
Семья Я. В. Тарновского за карточным столом. 1887
Бумага, графитный карандаш. 26,5×31,7
Одесский художественный музей
8. И. Е. Репин
Арест пропагандиста. 1879
Бумага, графитный карандаш, растушка. 22,5×30,5
Москва, Государственная Третьяковская галерея
9. М. А. Врубель
Дворик зимой. 1903—1904
Бумага, графитный карандаш. 28×37,2
Москва, Государственная Третьяковская галерея
10. В. А. Серов
«Квартет». Иллюстрация к басне И. А. Крылова. Эскиз. 1895—1911
Бумага, графитный карандаш, тушь, перо. 26,7×42,5
Москва, Государственная Третьяковская галерея
11. Ф. А. Малявин
Две крестьянки. 1903
Картон, графитный карандаш. 45×32,5
Москва, Государственная Третьяковская галерея
12. А. А. Рылов
Стволы сосен. 1901
Бумага, графитный карандаш. 31,9×21,5
Ленинград, Государственный Русский музей
13. В. А. Фаворский
Портрет жены. М. В. Фаворской. 1930
Бумага, графитный карандаш. 54×35,9
Москва, Государственная Третьяковская галерея
14. В. А. Серов
Лошадь. 1884
Бумага, графитный карандаш. 34,2×43,8
Москва, Государственная Третьяковская галерея
15. Н. А. Андреев
В. И. Ленин. 1924
Бумага, сангина, итальянский и цветные карандаши. 34,5×24,5
Москва, Центральный музей В. И. Ленина
16. Рембрандт
Рисунок слона
Бумага, сангина. 35×24
Вена, Альбертина
17. П.-П. Рубенс
Этюд оседланной лошади. Ок. 1615—1618
Бумага, сангина, черный и белый мел. 40×42,5
Вена, Альбертина
18. Дж. Пьяцетта
Молодая женщина, держащая стрелу
Бумага, сангина, итальянский карандаш, мел. 37,5×26,5
Ленинград, Государственный Эрмитаж
19. А. Ватто
Мать с двумя детьми
Бумага, сангина, черный карандаш, мел. 24,1×16,1
Лондон, Британский музей
20. А. Ватто
Рисунок женских голов
Бумага тонированная, сангина, угольный карандаш, мел. 37×26
Париж, Лувр
21. Тициан
Голова старца
Бумага, сангина, черный и белый мел. 31×32
Париж, Лувр
22. Ф. Буше
Странники в Эммаусе. 1750-е гг.
Бумага желтоватая, сангина, уголь, черный и белый мел. 33,8×27,8
Ленинград, Государственный Эрмитаж
23. Ф. Клуэ
Портрет Карла IX. 2-я половина 1560-х гг.
Бумага, итальянский карандаш, сангина. 33,5×22,5
Ленинград, Государственный Эрмитаж
24. А. И. Иванов
Лежащий натурщик. 1794—1796
Бумага, сангина. 52×32
Ленинград, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР
25. Андреа дель Сарто
Фигура юноши
Бумага, сангина. 19,2×25,4
Париж, Лувр
26. К. П. Брюллов
Группа из двух натурщиков. 1817
Бумага, уголь, сангина, пастель, мел. 86,6×57,9
Москва, Государственная Третьяковская галерея
27. Б. М. Кустодиев
Лежащая натурщица. 1915
Бумага, уголь, сангина. 47×57
Ленинград, Музей-квартира И. И. Бродского
28. В. А. Серов
Натурщица. Этюд для композиции «Похищение Европы». 1910
Бумага, сангина. 40,4×26,7
Ленинград, Государственный Русский музей
29. О. А. Кипренский
Натурщик с красным плащом. 1803—1804
Бумага; итальянский карандаш, сангина, мел. 61×40,3
Ленинград, Государственный Русский музей
30. Тинторетто
Мужская фигура
Бумага тонированная, уголь. 38×25,5
Флоренция, Уффици

31. Аннибале Карраччи
Голова юноши
Бумага синевато-серая, тонированная, уголь, мел. 28×25
Ленинград, Государственный Эрмитаж
32. А. Дюрер
Мадонна с младенцем. Ок. 1515
Бумага, уголь. 42×24 см
Ленинград, Государственный Эрмитаж
33. Я. Иорданс
Голова пожилой женщины
Бумага синевато-серая, тонированная, уголь, мел. 35×26
Ленинград, Государственный Эрмитаж
34. Ф. Милле
Счастливая семья
Бумага, уголь
35. В. А. Серов
Портрет Г. Л. Гиришман. 1911
Картон, бумага, мел, уголь, пастель. 96,4×76 (овал)
Москва, Государственная Третьяковская галерея
36. И. Е. Репин
Портрет Э. Дузе. 1891
Холст, уголь. 108×139
Москва, Государственная Третьяковская галерея
37. Тициан
Женский портрет
Бумага тонированная, уголь. 27×41,5
Флоренция, Уффици
38. Э. Дега
Балерина, поправляющая туфлю
Бумага серая, уголь, белый пастельный карандаш. 55,5×40,2
Ленинград, Государственный Эрмитаж
39. В. А. Серов
Портрет Ф. И. Шаляпина. 1905
Холст, уголь, мел. 235×133
Москва, Государственная Третьяковская галерея
40. М. В. Нестеров
Портрет Е. С. Кругликовой. 1936
Холст, уголь
Москва, Государственная Третьяковская галерея
41. В. А. Серов
Портрет О. К. Орловой. 1911
Бумага, уголь, цветные карандаш, пастель, сангина. 65×49,5
Ленинград, Государственный Русский музей
42. Тициан
Фигура идущего Христа
Бумага, перо, бистр. 28,5×14
Ленинград, Государственный Эрмитаж
43. Микеланджело
Две фигуры по мотивам античных статуй. Ок. 1501
Бумага, перо, бистр. 39,9×21
Париж, Лувр
44. Э. Делакруа
Эскиз к картине
Бумага, перо, бистр. 27,8×44
Будапешт, Музей изобразительных искусств
45. Рембрандт
Группа стариков. Ок. 1641—1642
Бумага, тростниковое перо, бистр. 14,3×18,2
Варшава, Библиотека университета
46. Рембрандт
Проводы. 1637—1643
Бумага, тростниковое перо, бистр. 18,8×23,6
Лондон, Британский музей
47. А. Канале (Каналетто)
Каприччо. Здание монастыря Корпус Домини на лагуне. 1740-е гг.
Бумага, перо, бистр. 13,7×23,6
Ленинград, Государственный Эрмитаж
48. Дж.-Б. Тьеполо
Неизвестный сюжет. 1750-е гг.
Бумага, бистр, перо, кисть. 29×25
Ленинград, Государственный Эрмитаж
49. И. Е. Репин
Автопортрет. 1878
Бумага, кисть, перо, тушь. 13×18
Москва, Государственная Третьяковская галерея
50. Ф. Гварди
Триумфальная арка на набережной
Бумага, перо, кисть, бистр, акварель, белила. 28×19
Ленинград, Государственный Эрмитаж
51. Пьеро ди Козимо
Этюд головы мужчины
Бумага, перо, кисть, бистр. 27×19
Ленинград, Государственный Эрмитаж
52. Дж.-Б. Тьеполо
Коленопреклоненная женщина с двумя детьми. Начало 1760-х гг.
Бумага, перо, размывка кистью, бистр. 22×18
Ленинград, Государственный Эрмитаж
53. П. Веронезе
Евангелист Иоанн
Бумага серовато-синяя, черный мел, кисть, бистр. 28×19
Ленинград, Государственный Эрмитаж
54. К. П. Брюллов
В полдень. Из серии «Лаццарони на берегу». 1852
Бумага, сепия, кисть. 22,1×18,8
Москва, Государственная Третьяковская галерея
55. К. П. Брюллов
Турчанка. Ок. 1830—1833
Бумага, сепия, кисть, графит. 23,1×27,8
Ленинград, Государственный Русский музей
56. К. П. Брюллов
Горные охотники. 1835
Бумага, сепия, кисть. 26,7×18,2
Москва, Государственная Третьяковская галерея
57. Рембрандт
Юноша, тянущий веревку. Ок. 1665
Бумага, кисть, бистр
Дармштадт, Картинная галерея
58. А. А. Иванов
Сбор манны и перепелов в пустыне. Ок. 1850
Бумага, кисть, акварель, итальянский карандаш
Москва, Государственная Третьяковская галерея
59. В. А. Серов
А. С. Пушкин. 1899
Бумага, акварель, белила, кисть, карандаш. 35×29,3
Ленинград, Всесоюзный музей А. С. Пушкина
60. В. А. Серов
Бэла. Иллюстрация к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». 1890
Картон, кисть, тушь, белила. 48,5×35,3
Пятигорск, Дом-музей М. Ю. Лермонтова
61. В. А. Серов
Портрет И. Е. Репина. 1901—1902
Бумага, акварель, сепия, белила, кисть. 34,6×35
Ленинград, Государственный Русский музей

62. В. А. Серов
Портрет Ф. И. Шаляпина. 1904
Бумага, черная акварель, покрытая лаком,
кисть. 47,9×34,1
Ленинград, Государственный Русский
музей
63. С. В. Герасимов
Петр Артамонов и Михай. Иллюстрация к
роману А. М. Горького «Дело Артамоно-
вых». 1938—1939
Бумага, акварель
Ленинград, Институт русской литературы
имени А. М. Горького АН СССР (Пушкин-
ский дом)
64. И. Н. Крамской
Портрет С. Н. Крамской у окна. 1870
Бумага, мокрый соус. 28×14,7
Ленинград, Государственный Русский
музей
65. И. Н. Крамской
Женская голова. Этюд к картине «Неутеш-
ное горе». 1884
Бумага, сухой соус. 28,8×23,1
Киевский государственный музей русско-
го искусства
66. И. Н. Крамской
Портрет Г. Г. Мясоедова. 1861
Бумага, соус, итальянский карандаш, бели-
ла. 58×40,8
Ленинград, Государственный Русский
музей
67. И. Н. Крамской
Портрет В. М. Васнецова. 1874
Бумага, мокрый соус, итальянский каран-
даш, белила. 60×44,6
Москва, Государственная Третьяковская
галерея
68. Ф. Барocchi
Голова старика. 1567
Бумага зеленовато-серая, итальянский ка-
рандаш, сангина, пастель. 23,5×18,3
Ленинград, Государственный Эрмитаж
69. Ф. Буше
Спящая молодая женщина. Ок. 1760
Бумага коричневая, черный мел, сангина,
пастель. 25,9×42,5
Ленинград, Государственный Эрмитаж
70. Э. Дега
За туалетом. 1889
Картон, пастель. 56×60
Ленинград, Государственный Эрмитаж
71. Э. Дега
Голубые танцовщицы. Ок. 1879
Бумага, пастель. 64×65
Москва, Государственный музей изобрази-
тельных искусств имени А. С. Пушкина
72. Э. Дега
Вытирающаяся. Ок. 1882—1885
Бумага, пастель, уголь. 30,5×24
Белград, Народный музей
73. Э. Дега
Женщина, расчесывающая волосы.
Ок. 1895
Картон, пастель. 52×51
Ленинград, Государственный Эрмитаж
74. О. А. Кипренский
Калмычка Баяуста. 1813
Бумага, итальянский карандаш, пастель.
23,8×19,7
Москва, Государственная Третьяковская
галерея
75. З. Е. Серебрякова
Мать с ребенком. 1928
Бумага, пастель. 62,5×47,5
Алма-Ата, Республиканская государствен-
ная художественная галерея имени Т. Г.
Шевченко
76. В. А. Серов
Портрет К. С. Станиславского. 1911
Бумага коричневая, наклеенная на картон,
пастель. 55,5×36,3
Москва, Государственная Третьяковская
галерея
77. М. А. Врубель
После концерта. Портрет Н. И. Забелы-
Врубель у камина. 1905
Холст, пастель, уголь. 168×191,5
Москва, Государственная Третьяковская
галерея
78. Л. О. Пастернак
Л. Н. Толстой в кругу семьи. 1902
Бумага, пастель. 58,5×76
Ленинград, Государственный Русский
музей
79. Ф. Буше
Девушка с розой. Бумага тонированная,
черный мел, пастель. 22×18
Ленинград, Государственный Эрмитаж

ОГЛАВЛЕНИЕ

	ПРЕДИСЛОВИЕ.	М. С. Копейкин	4
Глава I.	ГРАФИТ.	М. С. Копейкин	6
Глава II.	САНГИНА.	В. А. Королев	20
Глава III.	УГОЛЬ.	Л. В. Худяков	36
Глава IV.	ПЕРО.	Пен-Варлен	48
Глава V.	КИСТЬ.	И. М. Пентешин	56
Глава VI.	СОУС.	А. И. Соколов	72
Глава VII.	ПАСТЕЛЬ.	Н. Н. Репин	78
	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ		92

М34 **Материалы и техники рисунка: Учеб. пособие (Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Акад. художеств СССР; под ред. В. А. Королева — 2-е изд. — М.: Изобраз. искусство. 1984, — 96 с., ил.**

75 к. 50 000 экз.

Учебное пособие знакомит читателя с различными графическими материалами (графит, соус, уголь и др.) и их использованием в процессе обучения рисунку. Пособие иллюстрируется лучшими образцами рисунков художников К. Брюллова, В. Серова, И. Репина, М. Врубеля, С. Герасимова, Н. Андреева, М. Нестерова, Тинторетто, Тициана, Рембрандта и других. Для учащихся высших учебных художественных заведений.

М 4903040000-118
024(01)-84 Без объявления

ББК 85.154

761

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ РИСУНКА

Художник
С. И. Кравцова
Зав. редакцией
И. И. Березина
Редактор
Н. М. Лазарева
Художественный редактор
П. Ф. Некундэ
Цветную корректуру выполнила
Л. В. Егорова
Технический редактор
В. Б. Лопухова
Корректор
Е. М. Мальцева

ИБ № 556

Сдано в набор 13.07.81. Подписано в печать 10.01.84. Изд. № 20-236. Формат 60×90¹/₈. Бумага офсетная 120 г. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 9,48. Тираж 50 000. Заказ 1587. Цена 75 к.

Издательство «Изобразительное искусство»
Москва 129272, Сушевский вал, 64

Набрано в ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Воровская, 28

Отпечатано в Московской типографии № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.