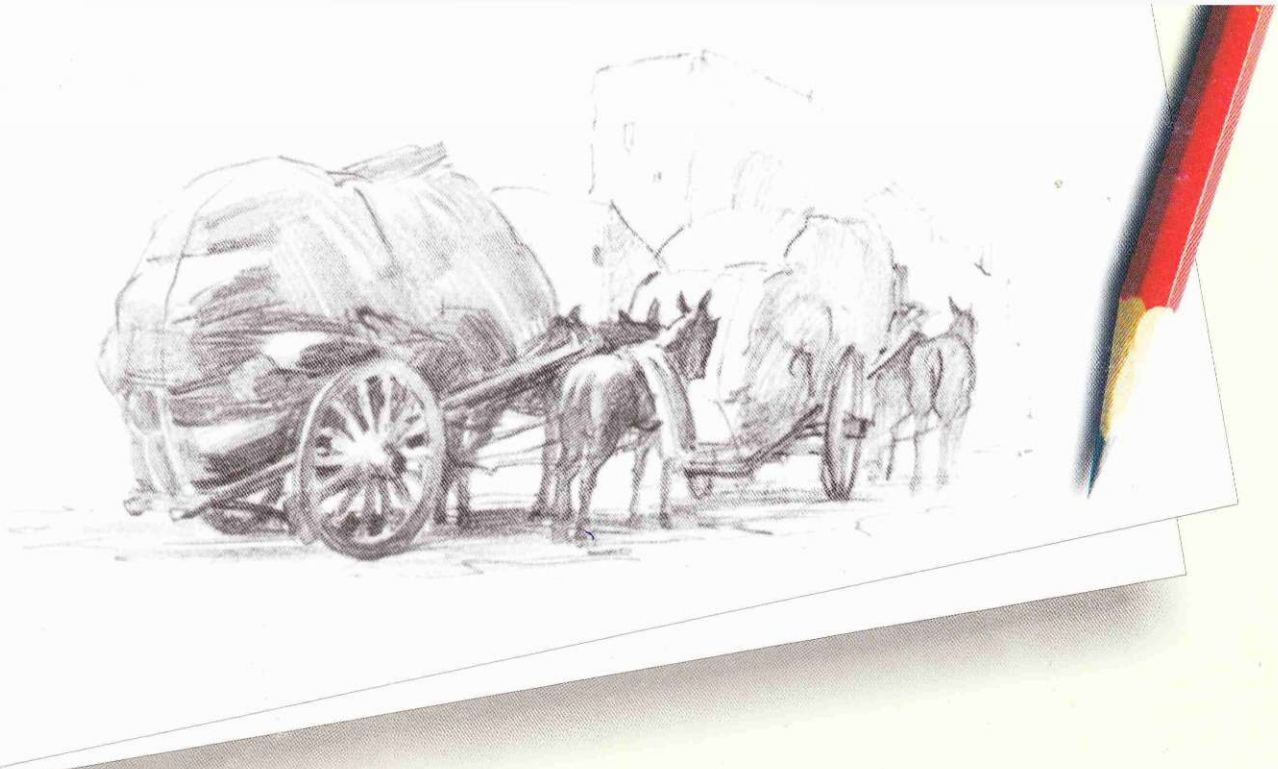


ИСКУССТВО КАРАНДАШНОГО РИСУНКА



Эрнест У. УОТСОН



Эрнест У. Уотсон широко известен как автор работ по технике рисования. Данная книга содержит исчерпывающую информацию о рисовании карандашом. Как профессиональные художники, так и любители найдут в ней не только четкие практические советы, но и источник вдохновения. Что касается почитателей творчества Эрнеста Уотсона, то им предлагается целое собрание работ художника. Сложная штриховка и изящная техника выполнения его работ тщательно воспроизведены при помощи офсетной литографии, выполненной на специальной бумаге. Автор подробно описывает свое любимое изобразительное средство и, основываясь на собственном опыте, предлагает наилучший подбор материалов и средств при рисовании карандашом. В своей книге он подробно рассматривает такие вопросы, как композиция и план картины; проблемы масштабирования; фокусирование и удержание внимания зрителя; выбор и упрощение; повторяющийся узор и дизайн; тени; текстура; изображение архитектурных сооружений; пейзажи; рисунки по памяти; воображение. Каждая глава богато иллюстрирована прекрасными рисунками автора, который подробно рассказывает, как был создан каждый из них. Уотсон анализирует технические проблемы, которые возникали перед ним в процессе работы, и показывает пути их решения.

Эрнест У. Уотсон (1884—1969) —художник, писатель, учитель, издатель, редактор, на протяжении многих лет был видной фигурой в мире искусства. В начале своей карьеры Уотсон преподавал рисование и дизайн в Институте Пратта, а затем был художественным редактором журнала «Scholastic». С 1913 по 1937 год работал в сфере рекламы. Его цветные ксилографии находятся в постоянных собраниях Смитсоновского института, Библиотеки конгресса, Нью-йоркской публичной библиотеки, Бруклинского музея искусства, Бостонской публичной библиотеки и Балтиморского художественного музея. Уотсон являлся главным, а затем почетным редактором журнала «American Artist».



УДК 741
ББК 85.15
У65

Перевела с английского *Е. Л. Орлова* по изданию:
THE ART OF PENCIL DRAWING by Ernest W. Watson.— N. Y.: «Watson-Guptill Publications»,
1985. На русском языке публикуется впервые.

Оформление *М. В. Драко*

Издание охраняется законом об авторском праве. Ни одну часть этой книги, включая внутренние материалы и внешнее оформление, нельзя воспроизводить или использовать в какой бы то ни было форме, для каких бы то ни было целей или какими бы то ни было средствами (графическими, электронными или механическими, включая светокопирование, магнитную запись, а также любые системы хранения и поиска информации) без письменного разрешения издателя. Нарушение этих ограничений преследуется в судебном порядке.

Уотсон Э. У.

У65 Искусство карандашного рисунка/Э. У. Уотсон//Пер. с англ.
Е. Л. Орлова.— Мн.: ООО «Попурри», 2004.— 152 с.:ил.
ISBN 985-483-301-1.

Автор прославился не только в США, но и за пределами этой страны как художник, учитель, издатель, редактор. Его практические инструкции не первый год вдохновляют на творческие взлёты графиков-профессионалов, целеустремлённых студентов, любителей-энтузиастов.

УДК 741
ББК 85.15

Издание для досуга
УОТСОН Эрнест У.

ИСКУССТВО КАРАНДАШНОГО РИСУНКА

Перевод с английского — *Е. Л. Орлова*
Оформление — *М. В. Драко*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 21.07.2004. Формат 84x108/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,96. Уч.-изд. л. 13,01. Тираж 5100 экз. Заказ № 3050.

Гигиеническое заключение № 77.99.2.953. П. 16640.12.00 от 15.12.2000 г.

ООО «Попурри». Лицензия ЛВ № 02330/0056769 от 17.02.04.
Республика Беларусь, 220113, г. Минск, ул. Восточная, 133-601.

При участии ООО «Харвест». Лицензия ЛВ № 02330/0056935 от 30.04.04.
Республика Беларусь, 220013, г. Минск, ул. Кульман, д. 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

Республиканское унитарное предприятие «Минская фабрика цветной печати».
Республика Беларусь, 220024, г. Минск, ул. Корженевского, 20.

ISBN 985-483-301-1 (рус.)

ISBN 0-8230-0276-4 (англ.)

(с) Перевод, издание на русском языке,
оформление. ООО «Попурри», 2004
© 1968 by Watson-Guptill Publications

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ, 5

ОТ АВТОРА, 7

1. ПРИЕМЫ РАБОТЫ КАРАНДАШОМ, 9

Простые материалы и экипировка, 9

Как заточить карандаш, 9

Бумага, 11

Карандаш, 12

Палитра тонов, 12

Ластик, 15

Скрученная растушевка, 15

Эффект рисунка углем, 18

Универсальность и разносторонность карандаша, 20

Фиксатор, 22

2. СМОТРЕТЬ И ВИДЕТЬ, 27

Постижение сущности вещей, 27

Случай в саду, 27

Творческое видение, 28

Связь между художником и предметом, 28

3. РАЗМЕР И КОМПОЗИЦИЯ, 31

Время, погода и другие факторы, 31

Размер и изобразительное средство, 31

Размер и предмет, 32

Размер и тон, 32

Размер и детали, 32

Размер рисунка и темперамент художника, 34

Композиция рисунка: выбор, подчинение, акцент, 34

Выделение главного, 39

Способы изменения оттенков, 45

4. СХЕМА, 47

Из чего складывается узор, 47

Начнем со схемы, 47

Узор каменной кладки, 56

Композиция, основанная на схеме, 56

Схема и силуэт, 58

Тон и оттенок, 63

5. ТЕНИ, 65

Тени и форма, 65

Акцентирование теней, 66

Творческое изменение теней, 72

6. ТЕКСТУРА, 75

Текстура с близкого расстояния, 75

Бумага и текстура, 75

Карандаш и текстура, 78

Абстрактная текстура, 78

7. ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ, 85

Эмоциональный стимул, 85

Непредвиденные случайности, 86

Как привыкнуть к зрителям, 90

Определение центра рисунка, 90

Знания об архитектуре, 92

Перспектива и пропорции, 92

8. ПЕЙЗАЖ, 101

Использование символизма, 101

Размер при изображении пейзажа, 101

Небо и облака, 102

Интересная проблема при изображении пейзажа, 102

9. РИСУЕМ ДЕРЕВЬЯ, 109

Выезд на этюды, 109

Пальмы, 112

Силуэт, 112

Геометрический анализ формы деревьев, 112

10. ПАМЯТЬ И ВООБРАЖЕНИЕ, 121

Работа исключительно по памяти, 121

Наброски с натуры и последующая работа с ними, 121

Рисуем, что видим, 124

Совет Дега ученикам, 126

Следуйте за карандашом, 126

Роль подсознания, 127

Быстрый набросок, 127

Воображение, 127

Различие между рисунком и наброском, 128

Творческая роль нетронутой бумаги, 129

Воображение и опыт, 131

Воображение и импровизация, 131

ГАЛЕРЕЯ КАРАНДАШНЫХ РИСУНКОВ, 137

Подобно великому множеству американских студентов, обучающихся изобразительному искусству, я воспитывался на книгах и журнальных статьях Эрнеста Уатсона. Я знал его работы наизусть и штрих за штрихом изучал каждый из его замечательных рисунков, стараясь перенять технику, которой он в совершенстве владеет, несмотря на преклонный возраст — 84 года. Его верные последователи и поклонники, число которых непрестанно растет, считают, что Эрнест Уатсон — это именно тот автор, чьи книги нужно читать всем желающим постичь искусство карандашного рисунка. Для этой армии поклонников новая книга Эрнеста Уатсона — явление особой важности, поскольку она является его наиболее амбициозной работой и посвящена предмету, которому он отдал большую часть жизни.

Познакомив читателей с основами рисования карандашом в своих предыдущих книгах, многие из которых еще можно приобрести, автор на этот раз обращается к запутанным и сложным проблемам, волнующим учеников, для которых рисование вскоре станет профессией, для беззаветно преданных искусству любителей, а также для профессиональных художников, желающих углубить свои познания в этой области. Можно сказать, что книга «Искусство рисования» уникальна и занимает особое место среди творческого наследия Уатсона не только из-за широты охвата материала, но и потому, что это глубоко личная книга, в которой автор обнажает творческие процессы как технического, так и философского плана, лежащие в основе его искусства и методов преподавания.

Эрнест Уатсон начал свою творческую биографию одновременно как художник и как преподаватель, сохранив двугранность своего таланта на всю жизнь. Он родился в Конвее, Массачусетс, в 1884 г., завершил обучение изобразительному искусству в институте Пратта в 1907 г., а в следующем году начал там преподавать и проработал в этой знаменитой художественной школе двадцать один год. С 1919 по 1929 г., пока Эрнест Уатсон руководил дневными и вечерними курсами, он познакомился с тысячами учеников, и его глубокие чувства к молодежи, вероятно, были одним из секретов небывалого успеха художника как преподавателя и как автора обучающих книг.

От преподавания Уатсон перешел к обучающей журналистике и с 1931 по 1937 г. работал художественным редактором журнала «Scholastic». Затем, ощутив потребность читающей публики в журнале, который мог бы обучить технике рисования растущее число художников-любителей и учащихся художественных школ, Эрнест Уатсон вместе с покойным Артуром Гаптиллом начал издавать журнал «American Artist». Идея оказалась великолепной, и журнал через некоторое время стал самым читаемым художественным изданием в мире.

Будучи главным редактором «American Artist» с 1937 по конец 1955 г., а затем став его почетным редактором, Эрнест Уатсон блестяще воплощал в себе талант художника, преподавателя и журналиста. Воодушевившись успехом журнала, издательство Watson-Guption стало издавать обучающие книги по изобразительному искусству. И здесь они тоже были первыми. Это небольшое смелое американское из-

дательство первым почувствовало грядущий всплеск интереса к искусству и стало специализироваться на выпуске книг, обучающих американцев рисованию и живописи. Продолжающийся рост тиража журнала «American Artist» и книг издательства Watson-Guptill, основанных в то время, когда художественный бум казался несбыточной мечтой, — это дань дару предвидения Эрнеста Уатсона и Артура Гуптилла.

Нельзя не упомянуть о том, что, будучи необычайно активным издателем, редактором и писателем, Эрнест Уатсон был не менее плодовитым художником. Его прекрасные цветные ксилографии, интересные еще и тем, что впервые многоцветная гравюра была сделана на линолеуме, находятся в таких коллекциях, как собрание Смитсоновского института, Библиотеки конгресса, Нью-Йоркской публичной библиотеки и Балтиморского музея искусств. Уатсон находил время и для того, чтобы выполнить рисунки для нескольких широкомасштабных рекламных кампаний. Из-под карандаша художника выходит непрерывный поток исключительных рисунков, в которых ощущается даже больше свободы и жизненной силы, чем раньше.

Я должен признаться, что рисунки Эрнеста Уатсона — тайный мотив публикации этой книги. Кроме нескольких счастливицев, которым! было позволено полистать личные альбомы художника, никто из его почитателей никогда не видел широты диапазона его карандашных рисунков. В этой книге вашим глазам представятся самые лучшие из его никогда прежде не публиковавшихся работ. Эти рисунки являются не только самодостаточными уроками по технике карандашного рисунка, но и исключительными произведениями искусства, столь же вдохновляющими, как и их автор.

Дональд Холден, главный редактор
издательства Watson-Guptill

ОТ АВТОРА

Честно говоря, меня уговорили сделать эту книгу. Написав несколько пособий, посвященных разным аспектам рисования, я отказался от предложения главного редактора Дональда Холдена написать еще одно. Но редакторы умеют убеждать. Мистер Холден приехал ко мне в Нью-Рошелл и стал просматривать альбомы и папки с рисунками, которые я рисовал в течение многих лет здесь и за границей. Когда он закончил листать альбомы, то сказал, что, если бы мы записали на магнитофон те комментарии, которыми я сопровождал свои рисунки, уже получилась бы целая книга. Так родилась идея, положенная в основу этой работы.

Все вышеупомянутые рисунки были сделаны исключительно графитовым карандашом. Существуют разные типы карандашей: угольные, графитовые, литографические, серебряные и другие. Талантливый художник, умеющий пользоваться этими изобразительными средствами, может сделать великолепный рисунок любым из них. Каждый художник в зависимости от своего темперамента и склонностей выбирает ту или иную из многих манер или техник рисования.

В свое время я перепробовал все эти изобразительные средства и узнал, что можно сделать каждым из них. Много лет назад я отказался практически от всего, кроме графитового карандаша, поскольку понял, что с его помощью могу сделать все, что пожелаю.

Графитовый карандаш — невероятно разностороннее изобразительное средство, что я и взялся однажды доказать, выполняя в течение двенадцати лет серию из ста пятидесяти рисунков для известного производителя карандашей для рисования.

Компания Jozeph Dixon Crucible заказала мне серию карандашных рисунков, которые можно было бы использовать для рекламы художественного карандаша «Eldorado». Мои рисунки по одному в месяц появлялись в журналах «Pencil Points» (сейчас «Progressive Architecture»), «American Artist», «School Arts» и других. Все репродукции в точности воспроизводили оригиналы, которые были величиной примерно двадцать три на тридцать сантиметров, то есть размером в страницу журнала. И хотя рисунки были сделаны с рекламными целями, в них было очень мало от рекламы. Текст, которым сопровождался каждый рисунок, содержал технические подробности работы с карандашом в той или иной манере и поощрял желание профессионалов и дилетантов воспользоваться этим изобразительным средством.

Мне была предоставлена полная свобода в выборе сюжетов. Выполняя возложенную на меня работу, я за двенадцать лет, посвященных ей, побывал в Европе, Англии, Мексике и во многих уголках своей страны. Я посетил немало художественных музеев, где мне была дарована привилегия воспроизвести на бумаге оригиналы скульптур, керамики и других произведений мастеров искусств.

Подбирая иллюстрации для этого издания, я съездил в главный офис компании Jozeph Dixon Crucible, чтобы посмотреть эти рисунки, выбрать некоторые из них для книги, а также вспомнить те ощущения, которые я испытывал, создавая их.

Я упоминаю здесь этот заказ, потому что это был необыкновенно удобный случай для исследования почти бездонных глубин возможностей графитового каранда-

ша. Однако я должен сказать, что стал преданным поклонником графитового карандаша задолго до этого, не только выполняя им работы, но и преподавая технику работы с карандашом в институте Пратта и ведя специализированный курс для архитекторов.

В последние годы возрождается интерес к карандашному рисунку; сборники моих работ использовались и продолжают использоваться во многих учебных заведениях.

Все художники пользуются карандашом, но я знаю всего нескольких, которые относятся к карандашу с такой же страстью, как акварелист, например, относится к своему излюбленному средству, постигая его тайны. Обычно карандаш является вспомогательным к какому-то другому художественному средству. Это в корне отличается от использования карандаша в качестве независимого средства выражения.

Как и все другие изобразительные средства, карандаш имеет свои достоинства, свои особенности и свои ограничения. Но эти ограничения ни в коей мере не мешают творчеству, а иногда даже подстегивают его. Жесткая необходимость в выборе, стоящая перед художником, рисующим карандашом, обостряет его восприятие, заставляя концентрироваться на главном, отбрасывать несущественные детали. Эта восприимчивость усиливается и в процессе передачи цветного объекта в черно-белых тонах. Уже одно это требует творческого подхода. (Хоть я сам и не занимался живописью профессионально, я смог прочувствовать очарование цвета, работая в течение двадцати с лишним лет с цветными гравюрами.) Рисуя карандашом, я никогда не думаю о цвете. Нужно, если можно так выразиться, стать слепым к восприятию цвета. Приходится жертвовать радостью видеть мир в цвете? Возможно. Однако богатство оттенков карандашной палитры с успехом компенсирует эту потерю. И все же я первый соглашусь с тем, что опыт работы с цветом очень ценен для более глубокого овладения черно-белым изобразительным средством.

Пусть мой любимый карандаш прост и непритязателен, но можно очень многое рассказать о том, как его использовать для достижения наилучших результатов. На следующих страницах я попытаюсь продемонстрировать, что можно сделать с помощью карандаша. Но книга не является учебником, где предмет вводится постепенно, шаг за шагом. Главы книги также не расположены в каком-то определенном порядке от простого к сложному. Приведенные рисунки представляют разнообразие тем, проблем, встававших передо мной, и способов их решения, что, я надеюсь, поможет читателю и вдохновит его, поскольку я по опыту знаю, что лучше всего учиться на примерах.

В заключение хочу выразить огромную благодарность моей жене Ив, которая своими редакторскими познаниями помогала мне в работе над книгой.

Эрнест У. Уатсон
Срешхолд

Малберри Аейн, Нью-Рошелл, Нью-Йорк
январь, 1968

Существует множество способов рисования карандашом. В разделе «От автора» я уже объяснил, что посвящаю книгу рисунку графитовым карандашом, который является моим любимым изобразительным средством. Поэтому все, что я скажу относительно необходимых материалов и самих рисунков, в большой степени будет относиться к технике рисунка, известной как техника широкого штриха.

Основными составляющими успеха при рисовании графитовым карандашом (а это относится и к использованию любых других изобразительных средств) являются постоянная практика и экспериментирование. В других книгах, написанных для начинающих, я более детально рассматривал некоторые аспекты рисования, что не совсем уместно в этой книге, рассчитанной на продвинутый этап обучения, где я останавливаюсь на концептуальных вопросах и более сложных технических приемах. И все же я хочу сказать пару слов о необходимых для работы материалах, что может пригодиться любому, даже весьма продвинутому художнику, впервые серьезно обратившемуся к карандашу как к средству выражения.

ПРОСТЫЕ МАТЕРИАЛЫ И ЭКИПИРОВКА

Удобство карандаша для выполнения набросков вне дома очевидно. Это средство позволяет художнику пробираться и рисовать в таких местах, где было бы совершенно невозможно использовать акварель или масло.

Нужная экипировка проста и недорога: папка для бумаги и несколько карандашей, которые можно носить в кармане. Папка, в которой хранится бумага, служит доской для рисования, к которой двумя широкими резиновыми лентами накрепко прижимается бумага. Незаменим и обычный складной табурет, сделанный из брезента (парусины или холста) и легкого металла, размером 20х35 сантиметров. Его вместе с папкой легко носить под мышкой. Более основательный деревянный табурет, конечно, удобнее и практичнее, если вы путешествуете на машине. Еще один предмет, без которого при рисовании карандашом совершенно невозможно обойтись, — это сверхмягкий ластик.

КАК ЗАТОЧИТЬ КАРАНДАШ

Карандаш не предназначен для тонального заполнения больших пространств, что легко осуществимо при работе кистью, однако на ограниченной площади карандашом можно добиться прелестных переходов тона и игры цвета, что дает карандашу превосходство над другими изобразительными средствами. Чтобы максимально использовать все возможности карандаша, нужно заточить грифель таким образом, чтобы острие было скошено, если, конечно, скос можно назвать острием. Скос получается, если, держа карандаш в естественном положении для письма или рисования, стереть его, водя кончиком по куску бумаги, как показано на рисунке 1. Если вы хотите этого добиться, то карандаш не должен изменять положения, пока ши-

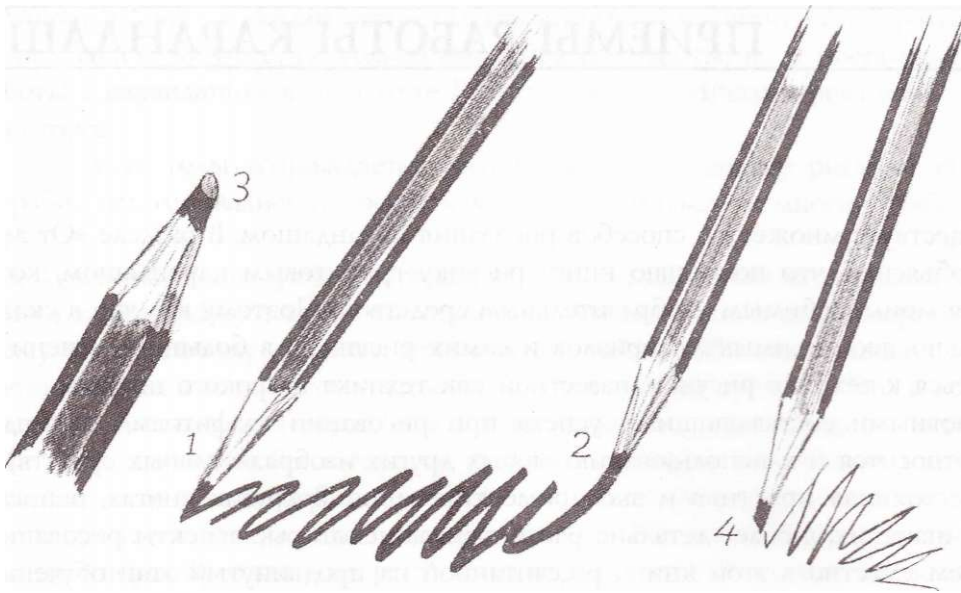


Рис. 1. Подготовка карандаша для работы в технике широкого штриха.

Техника широкого штриха — самый естественный метод рисования карандашом, поскольку именно он позволяет использовать максимальную ширину грифеля. Чтобы подготовить карандаш, нужно стачивать его острие на кусочке мелкозернистой наждачной бумаги (или любой шероховатой бумаги) до тех пор, пока грифель не приобретет форму 3. Начните с того, что заточите карандаш, как показано в позиции 1, не только срезав деревянную оболочку вокруг грифеля, но и сузив сам грифель. Затем водите острием по бумаге, пока оно не станет плоским, пригодным для рисования в технике широкого штриха. (2 и 3). Если острие карандаша повернуть, то им можно проводить тонкие линии (4).

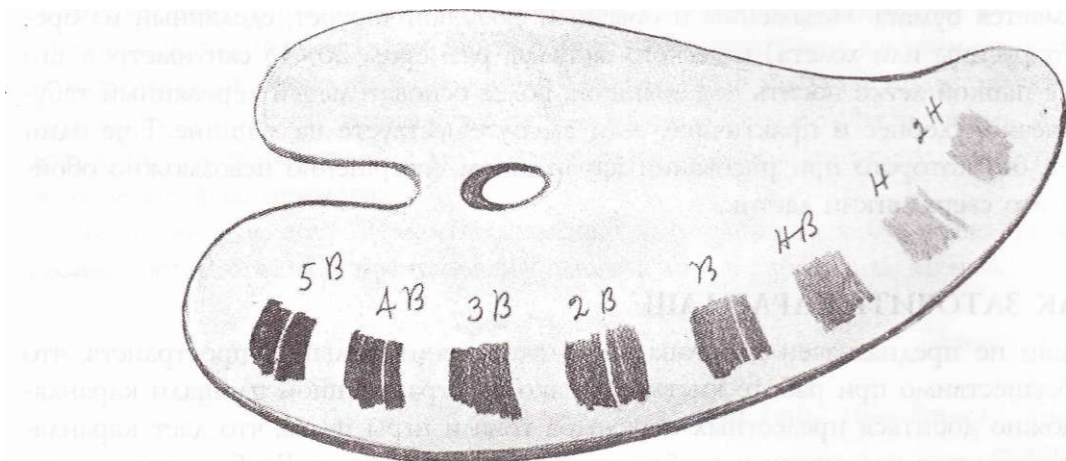


Рис. 2. Палитра тонов.

Эта палитра может служить ключом, подсказывающим, как использовать карандаши разной степени твердости — от твердого до мягкого. Вряд ли вам придется в одном рисунке использовать все типы карандашей. Обычно достаточно трех, максимум четырех карандашей различной твердости.

рина штриха не станет равной диаметру грифеля. У мягких грифелей больший диаметр, поэтому и штрихи получаются более широкими. Карандаш, заточенный таким образом, кардинально отличается от карандаша, острие которого заточено в форме лопатки и которым очень неудобно пользоваться.

Если в процессе работы над рисунком вы отложите карандаш, а затем начнете рисовать снова, то для получения одинакового штриха нужно, чтобы карандаш в руке принял то же положение, что и раньше, а скошенное острие под тем же углом соприкасалось с бумагой. Поэтому к доске для рисования всегда должен быть прикреплен клочок бумаги для пробы карандаша. Точно так же на отдельном куске бумаги пробуетесь кисточка с акварелью, чтобы убедиться, что на ней именно тот цвет, который нужен.

Если проложить *несколько* листов бумаги между твердой доской и рисунком, то полученная упругая поверхность позволит острию карандаша чуть глубже резаться в бумагу и приведет к более четким штрихам. У штрихов будут явно выраженные края. Это важное условие для работы в технике *широкого штриха*, как очень точно ее называют. Другое название этой техники — *карандашная живопись*.

Овладение техникой широкого штриха требует практики. Нужно заполнить множество листов, тренируясь и экспериментируя со штрихом, чтобы поскорее приблизиться к достижению цели. Скошенное острие карандаша, которое используется в технике широкого штриха, может создавать и резкие тонкие линии, если карандаш повернуть.

БУМАГА

Говоря о технических аспектах рисования карандашом, мы не должны забывать о бумаге, поскольку от нее в большой степени зависит результат. На шероховатой бумаге полученный тон будет гораздо темнее, чем на гладкой. Некоторые поверхности прекрасно подходят для рисунка карандашом, а возможности других ограничены.

Если вам удастся найти матовую мелованную бумагу, то у вас в руках будет идеальная поверхность для рисования, лучше которой еще не придумали. В Нью-Йорке такую бумагу марок «Video» и «Media» можно приобрести в магазинах художественных товаров Артура Брауна по адресу 2 West 46th Street, New York City. Можно ее найти и во многих других городах. К тому же любой специализированный магазин может заказать для вас бумагу у Артура Брауна. Она продается блоками удобных размеров. Бумага этих марок дорогая, но она того стоит.

Гипсовое покрытие позволяет соскребать ненужное при помощи острого ножа или бритвенного лезвия. Я использую очень острое бритвенное лезвие. Такая бумага значительно расширяет технические возможности. На темном фоне листы можно выделить белые ветви; в любую тональную массу можно в нужных местах ввести белые элементы; таким образом могут быть удалены небольшие поверхности. При работе с бумагой с гипсовым покрытием нельзя пользоваться ластиком.

Однако прекрасно годятся для рисования и другие типы бумаги. Один из моих любимых называется «Aquahee Satin Finish» и производится фирмой Bee Paper Company. Я частенько пользовался и бумагой «Alexis» производства фирмы Strathmore Paper Company, и сколько я себя помню, ее всегда можно было найти в любом специализированном магазине.

Если в вашем городе нет большого магазина художественных товаров, то, пожалуй, стоит съездить в ближайший, чтобы купить несколько видов подходящей бумаги. Набор бумаги для рисования весьма важен для тех, кто решил заняться этим видом творчества всерьез. На следующих страницах, в комментариях к приведенным рисункам я еще не раз остановлюсь на бумаге.

Да, кстати, погода! Мы непременно должны принять во внимание погоду как один из факторов успеха или неудачи. В сырой, туманный или дождливый день бумага ведет себя очень плохо. Она впитывает влагу и становится менее восприимчивой. Поэтому в сырую погоду необходимо воспользоваться более мягким карандашом, чтобы достичь результата, который в сухую погоду получался при работе карандашом с более твердым грифелем. Конечно, бумагу перед использованием можно просто подсушить в духовке. Любая шкала перехода тона основана на рисунке на сухой бумаге, а в сырую погоду она соответствует действительности лишь приблизительно.

КАРАНДАШ

Уделив столько внимания бумаге, мы лишь напомним себе, что в создании технически гармоничного рисунка карандаш и бумага являются равноправными партнерами. В связи с этим мы должны осознать, что градация карандашей (метки Н — для твердых, В — для мягких) по номерам, чтобы указать степень их мягкости или твердости, далека от научной. Достаточно мягкий карандаш с меткой 4В фирмы Х скорее всего будет отличаться от карандаша с идентичной меткой фирмы Y. Зачастую разница бывает разительной. Поэтому, когда я в подписи к рисунку пишу, что был использован карандаш той или иной степени твердости, читатель должен понимать, что точность тут относительная, и ее нельзя сравнивать с точностью воспроизведения какой-либо ноты на хорошо настроенном рояле. Мои ссылки на то, каким карандашом я пользовался, обозначают лишь взаимосвязи, возникшие при создании рисунка, а также то, что я все время пользовался карандашами одной и той же марки.

Насколько мне известно, распространенные американские марки карандашей имеют максимальную мягкость 6В. Немецкие карандаши марки «Stabilo» бывают и мягче — до 8В включительно. Во времена моей молодости такие карандаши не встречались.

ПАЛИТРА ТОНОВ

В книге, написанной много лет назад, которая уже давно распродана, я приводил в качестве иллюстрации рисунок палитры тонов, которая служила своего рода ключом к использованию карандашей разной степени твердости — от твердого до мягкого. Это неплохой способ напомнить ученику, что в наборе для этюдов должно

Рис. 3. Голова китайского каменного божка.

Легкие штрихи мягким карандашом на шероховатой бумаге придают рисунку эффект зернистости; кажется, что он сделан углем. В тех местах, где поверхность более темная и гладкая, острый край грифеля въедался и проникал во все шероховатости бумаги. Я воспользовался растушевкой при работе над верхней частью головы и легкими движениями пальца растер грифель в области щеки. Освещенная сторона лица, которая контрастирует с фоном и затемненными частями лица, — белая бумага, не тронутая карандашом.





Рис. 4. Осветление при помощи сверхмягкого чистящего ластика.

Чтобы осветлить какую-то часть рисунка, нужно лишь прижать к этому месту сверхмягкий ластик и поднять его. Не нужно тереть и подчищать, это смажет тона.



Рис. 5. Внесение световых эффектов.

При помощи кусочка сверхмягкого ластика, сплющенного с одной стороны, легко внести световой эффект в карандашный рисунок.

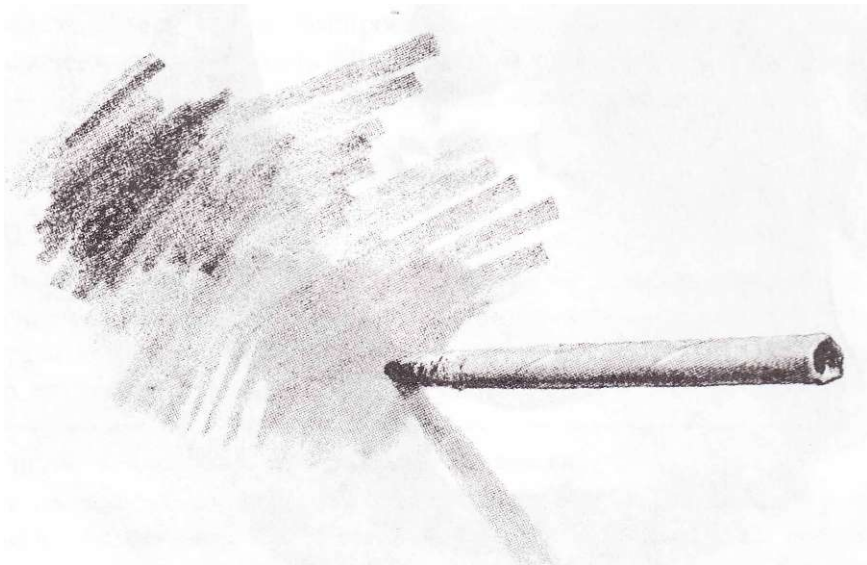


Рис. 6. Скрученная растушевка.

Скрученной растушевкой (плотно скрученной конусообразной полоской из бумаги) нужно пользоваться умеренно. Если использовать растушевку чересчур свободно, то это может разрушить свойства, характерные для рисунка карандашом.

быть достаточное количество карандашей разной твердости. Если эта палитра (рис.2) кажется вам несколько устрашающей, то я поясню, что художник не использует весь ряд карандашей для выполнения одного рисунка. Обычно для изображения любого объекта или предмета достаточно трех или четырех карандашей. Для рисования на отдельных поверхностях, о которых я расскажу позже, вполне достаточно двух или даже одного карандаша.

Самый мягкий карандаш один способен воспроизвести полную тональную палитру практически на любой бумаге. Однако, экспериментируя, вы вскоре убедитесь, что тона мягкого карандаша по мере приближения к самым светлым тонам палитры становятся менее гладкими по текстуре, более зернистыми. Это далеко не всегда является недостатком. К примеру, такая грубая текстура очень пригодилась, когда я рисовал голову китайского каменного божка (рис. 3). Рисунок, выполненный одним только мягким карандашом, может быть очень красив. Но сейчас нас заботит, как достичь более гладкой текстуры.

Изучая рисунки, приведенные в этой книге, вы заметите в них немало технических особенностей, которые отличают их от работ в обычной для меня манере широкого штриха. Вы увидите резкие отрывистые штрихи, использованные в рисунках пальм; тонкие энергичные линии для прорисовки одних ветвей, изящные легкие — для изображения других. Резкие очерчивающие штрихи для рисунка скальных массивов и короткие отрывистые штрихи, позволяющие оживить чересчур бледную массу, — это всего лишь несколько примеров. Иногда просто поразительным может быть эффект широкой «размывки». Достигается этот эффект следующим образом: карандаш почти лежит на бумаге и рисунок делается не острием грифеля, а все шириной его боковой части. Экспериментируйте, экспериментируйте и еще раз экспериментируйте!

ЛАСТИК

Сверхмягкий (или художественный) ластик настолько мягок, что его можно мять пальцами, как тесто. Рисуя карандашом, я пользуюсь *только* таким ластиком. Он не смазывает грифель, как это делают другие, потому что этим ластиком практически не стирают. Если бумагу действительно тереть ластиком, то ее поверхность теряет свою свежесть и восприимчивость. Если где-то цвет получился чересчур темным, то его можно осветлить, просто прижав сверхмягкий ластик к этому месту, а вовсе не стирая (рис. 4). Лучшего ластика пока не придумали.

Сверхмягкий ластик может быть полезен, если нужно внести в рисунок небольшие световые акценты (рис. 5). Для этого кусочек ластика сплющивают пальцами с одной стороны, чтобы получился тонкий край.

Сверхмягкий ластик в теплую погоду прекрасно сохраняет гибкость и податливость, но когда температура падает, он твердеет. Если на пару минут положить ластик на батарею, то он тут же вновь станет мягким. Я обычно ношу ластик в кармане брюк.

СКРУЧЕННАЯ РАСТУШЕВКА

Скрученная растушевка (или растушка) — это короткая, плотно скрученная палочка из бумаги с конусообразными концами. Она предназначена для растирания то-

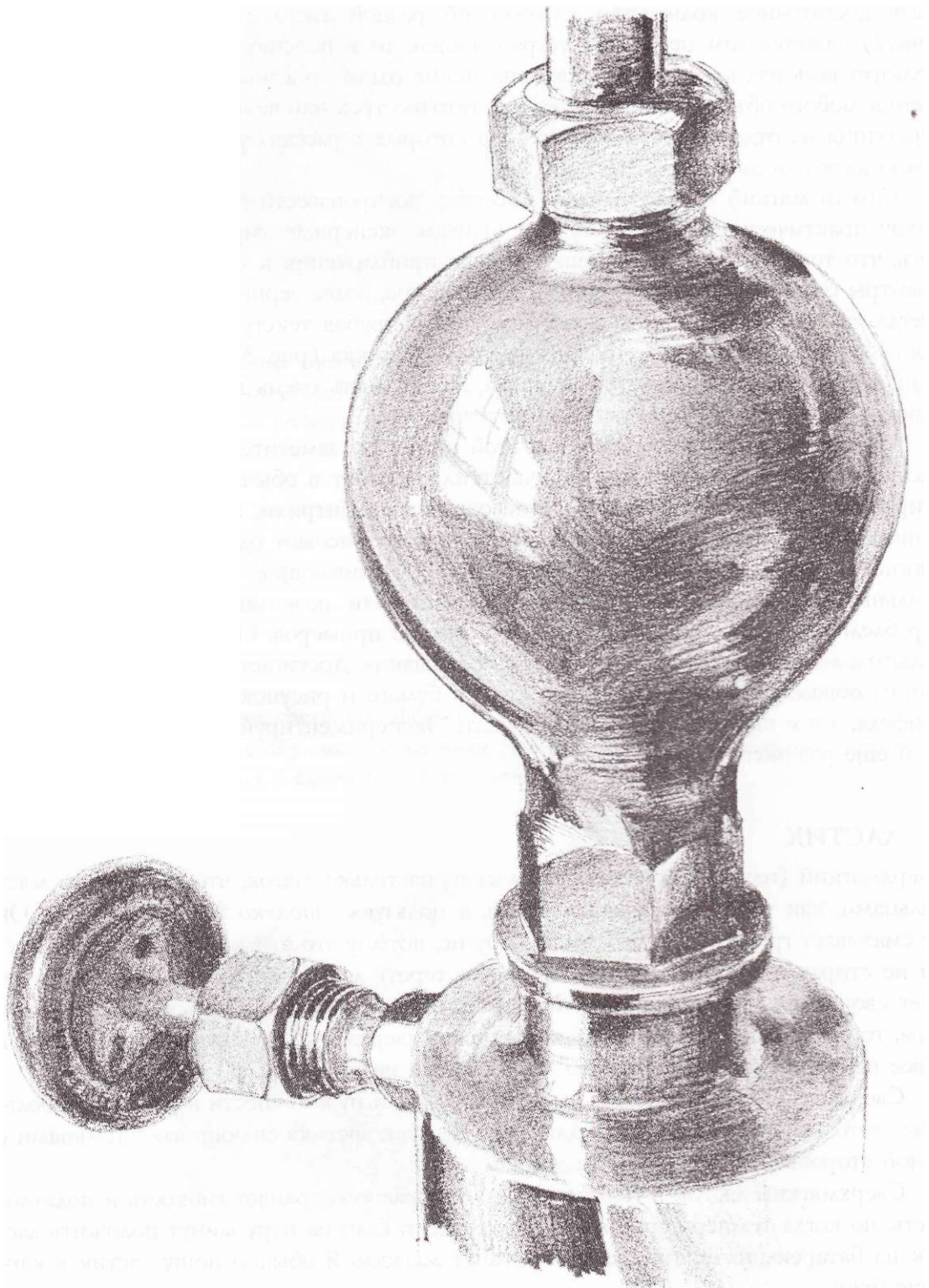


Рис. 7. Медный клапан.

Карандаш идеально подходит для передачи тонких, почти неуловимых тональных переходов ярко отполированной- меди. Я использовал карандаши 5В, 4В и 2В и чуть шероховатую бумагу.

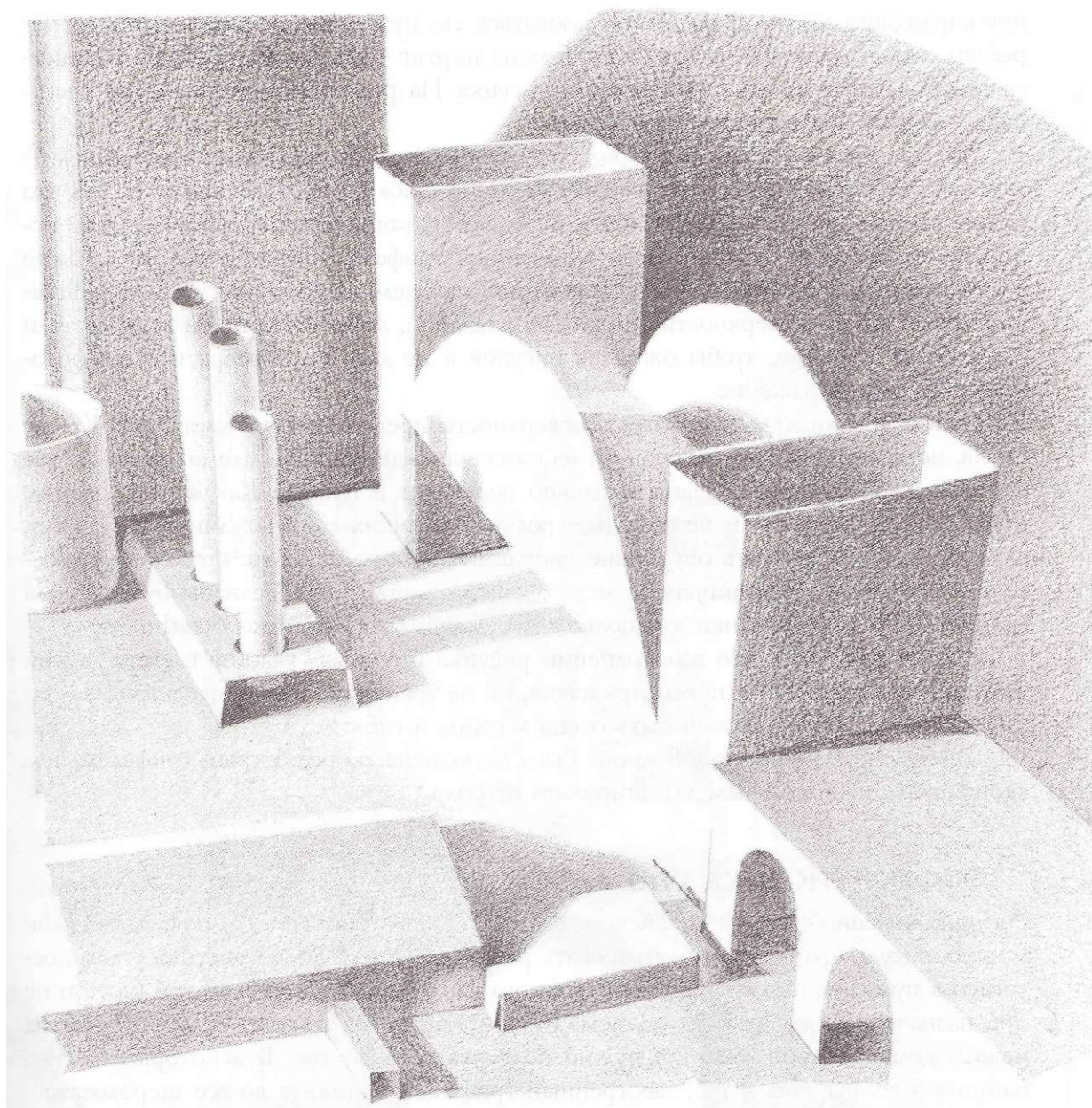


Рис. 8. Абстракция.

Я редко делаю карандашом рисунки такого рода. Этот рисунок, один из серии подобных, был выполнен для производителей карандашей «Eldorado», чтобы продемонстрировать разнообразие технических возможностей карандаша. Технику, примененную в этом рисунке, можно назвать полуфотографической, относительно мягко передающей текстуру. Этот метод весьма трудоемок, но, начав работу над серией, я с удивлением обнаружил, насколько он захватывает. И, как вы видите, даже при использовании такой нетипичной для карандаша техники его характерные особенности не полностью смазаны. Вся серия абстрактных рисунков была создана на толстой белой бумаге для рисования тремя или четырьмя карандашами разной твердости. В основу некоторых рисунков, как и в основу приведенного здесь, были положены хорошо знакомые формы, /другие формы были совершенно абстрактными. Изготовленные конструкции помещались в коробку и освещались лампочкой 150W, чтобы добиться интересной игры, света и тени.

нов карандаша, угля или мелка. Пользоваться ею нужно умеренно, потому что чересчур сильно растертые штрихи карандаша портят ту свежесть, которая и является особым очарованием карандашного рисунка. На рисунке 6 показано, как растушевка меняет вид штрихов, размывая их.

До сих пор я в основном говорил об одном из методов рисования карандашом — технике широкого штриха. На рисунке 7, где изображен медный клапан, видно, что полированные предметы лучше всего передаются, когда для проработки цвета используется более или менее остро заточенный грифель, кое-где очень *осторожно* растушеванный скрученной растушевкой или пальцем, чтобы добиться эффекта характерно гладкой поверхности. Но рядом с гладкой, мягкой техникой есть место и для работы штрихом, чтобы оживить рисунок и не дать ему превратиться в фотографическое отображение.

Отполированная шарообразная поверхность прекрасно отражает свет. Кроме блика, передающего свет, падающий из окна магазина, где был сделан рисунок, все остальные пятна света смазаны и плавно переходят в темные. Как я уже говорил, штрихи в рисунке почти незаметны, кроме нескольких сильных линий там и тут, служащих, чтобы вызвать ощущение вибрации. Несколько белых штрихов — просто белая бумага, а не очищенное место, как это могло быть, если бы бумага была матовая. Для этого рисунка я использовал бумагу «Alexis» фирмы Strathmore.

Вполне возможно, что в исполнении рисунка принимал участие и сверхмягкий ластик, осветлявший тон путем прижатия, но не трения. Чтобы убирать грифель таким образом, ластик должен быть очень мягким и гибким.

(Абстракция на рисунке 8 также была выполнена скорее острым грифелем, чем скошенным, необходимым для широкого штриха.)

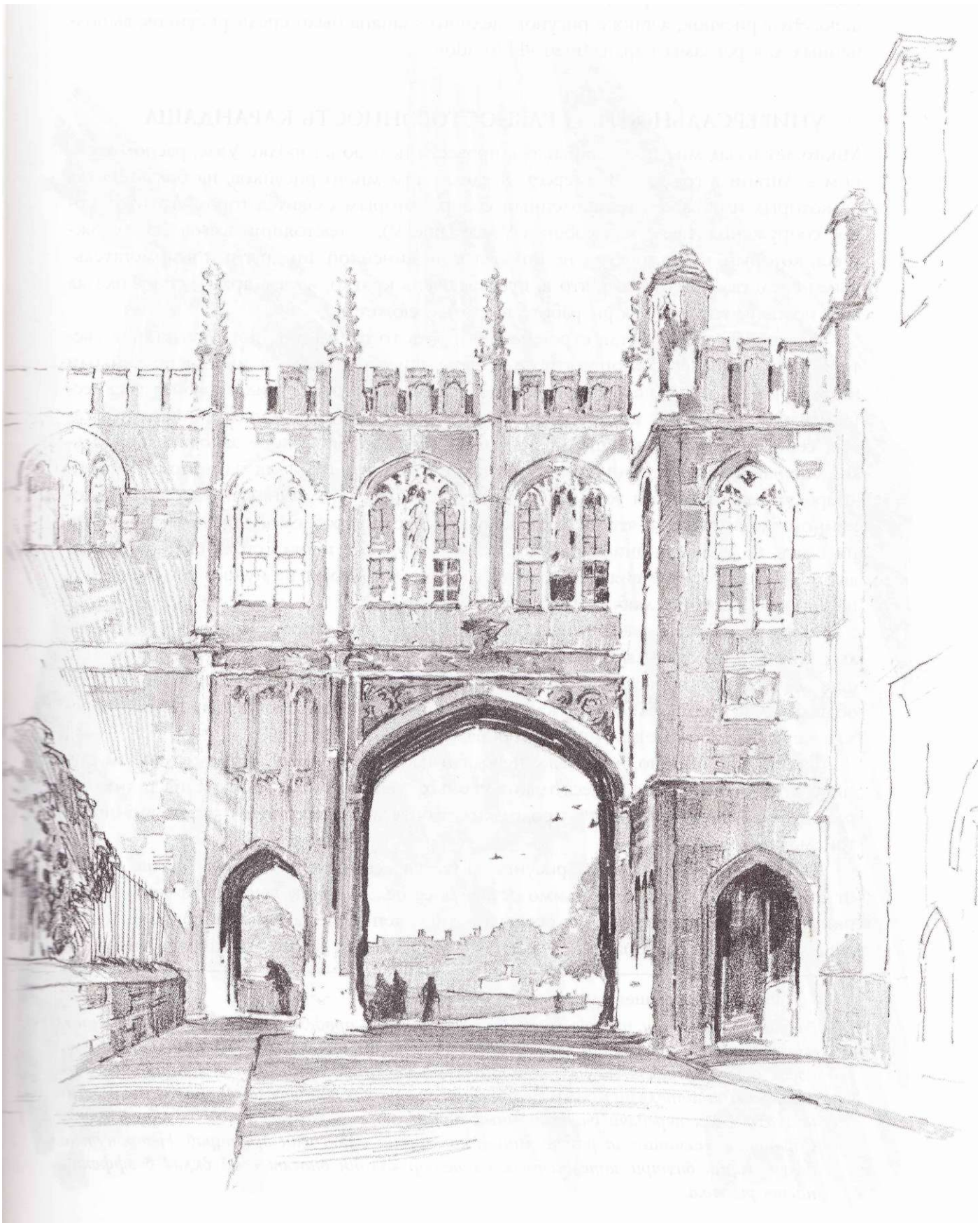
ЭФФЕКТ РИСУНКА УГЛЕМ

Рисунок каменной головы китайского божка династии Тан (рис. 3) показывает, как можно, рисуя карандашом, имитировать рисунок углем. Эффект рисунка углем достигается путем использования очень мягкого карандаша на шероховатой (хоть и не предназначенной для работы с углем) бумаге. Карандаш легко скользит по бумаге, нажим делается лишь там, где нужно получить темный тон. В некоторых местах, например вокруг глаз и губ, заостренный грифель, проникнув во все шероховатости листа бумаги, дал более темный, гладкий тон. Самая верхняя часть головного убора была окрашена в черный, как смоль, цвет при помощи растушевки, которой я также слегка коснулся головы вверху спереди. Больше нигде растушевка не использовалась, а тень на щеке и лбу я растер пальцем, чтобы получить более гладкую текстуру.

Тон фона, веером расходящегося от щеки и шеи, я получил, рисуя боковой частью грифеля, то есть держа карандаш так, как обычно держат мелок. Я очень

Рис. 9. Ворота собора в Уэлсе, графство Сомерсет, Англия.

Этот рисунок свидетельствует об исключительной универсальности карандаша как средства для изображения архитектурных сооружений. Я начал с тщательной прорисовки объекта светлыми линиями, затем очертил наиболее темные места, чтобы определить тональные границы рисунка, а потом продолжил работу.



сильно нажимал на карандаш, чтобы достичь черного цвета, окаймляющего щеку и шею. Этот рисунок, а также рисунок медного клапана были среди рисунков, выполненных для рекламы карандашей «Eldorado».

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ И РАЗНОСТОРОННОСТЬ КАРАНДАША

Много лет назад мне посчастливилось провести неделю в городке Уэлс, расположенном в Англии в графстве Сомерсет. Я сделал там много рисунков, на большинстве из которых изображен великолепный собор, которым славится город. Архитектурное сооружение, такое как собор в Уэлсе (рис. 9), — настоящий вызов для художника, который, как я, рисует, не пользуясь ни линейкой, ни другими вспомогательными средствами. Тот факт, что я, пусть и очень кратко, изучал архитектуру, оказал мне неоценимую услугу при работе над этим сюжетом.

Для рисования я всегда стремлюсь выбрать то время дня, когда сочетание света и тени наиболее благоприятно для передачи объекта, хотя иногда по той или иной причине это и не очень удобно. На этот раз я приступил к работе воскресным утром. Местом, с которого открывался наилучший вид на собор, оказалась самая середина дороги, ведущей к соборной арке. Дорога вскоре заполнилась людьми, спешащими на утреннюю воскресную службу, и я оказался на их пути. Но эти добродушные люди (а я всегда и не без оснований считал англичан таковыми) спокойно обходили меня, что не создавало им особых проблем. Я рке давно привык рисовать, не обращая внимания на зрителей, которые иногда стоят сзади, заглядывая через плечо. Это меня не беспокоит, главное — чтобы не нужно было отвечать на вопросы чересчур любопытных наблюдателей.

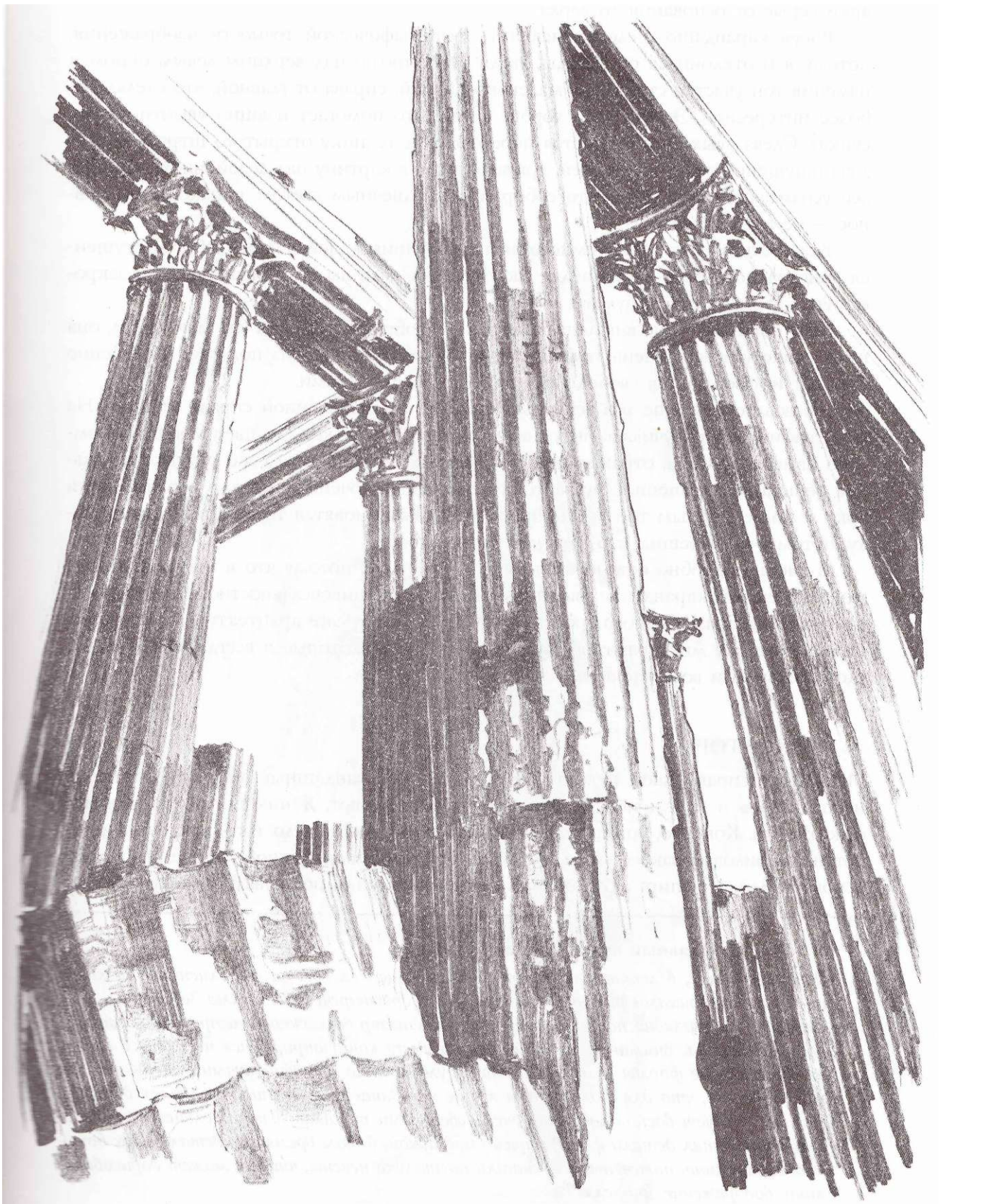
Первым шагом в работе была, конечно, тщательная проработка собора в светлых линиях, что затем позволило мне перейти к свободной работе над тоном. Но еще до того, как провести первую линию, я не раз во время предыдущих визитов обдумывал и представлял себе, какие тональные эффекты смогут наилучшим образом передать мои впечатления от собора.

Работа, как обычно, началась с передачи наиболее темных мест — в данном случае с затемненных арок и нескольких черных стекол в окнах. Ограничив таким образом тональность рисунка, я продолжил работу в соответствии с установленными тональными рамками.

Одной из важных частей рисунка является освещенная солнцем стена, справа от главной арки. Было необходимо оставить ее белой, чтобы усилить эффект, подчеркнуть, насколько ярко солнце освещает сооружение. Белый цвет вообще очень важен для рисования. Обратите внимание, например, на белые акценты у оснований

Рис. 10. Разрушенные колонны, храм Зевса.

Рисунок был сделан прежде всего для того, чтобы продемонстрировать потенциал карандаша при рисовании энергичными широкими штрихами, черным, как смола, цветом (такой цвет вы видите под архитравом, поддерживаемым колоннами с коринфским капителями). Матовая бумага, такая как «Video» и «Media», лучше всего подходит для передачи очень темных тонов, но она хороша и для более светлых. Обратите внимание на резкие линии, которыми нарисован архитрав. Нетронутые белые линии внутри затемненных каннелюр колонн вносят свой вклад в эффективность рисунка.



арок. Эти места оставлены белыми совершенно произвольно, в действительности же арки серые от основания до верха.

Рисуя карандашом, следует избегать фотографической точности изображения, потому я и отклонился от правды, введя белое пятно над верхним левым окном и изменив тон участка стены над маленькой аркой, справа от главной, что сделало ее более интересной. Этот прием хорош и тем, что помогает изящно «выйти из рисунка». Слева «выход» достигается переходом на технику открытого штриха. Передача ощущения солнечных лучей, врывающихся в картину над левой аркой, еще более усиливают впечатление, что собор залит солнечным светом, однако здесь главное — не перестараться.

Важность и уместность темного пятна — свешивающейся через забор плетущейся виноградной лозы — станет для вас очевидна, если вы ради эксперимента закроете его кусочком белой бумаги.

Хочу обратить ваше внимание на то, как изображена дорога (на мой взгляд, она на рисунке удалась): очень темная под аркой, она, выходя из под нее, постепенно светлеет и завершается свободными открытыми штрихами.

Позвольте мне еще раз вернуться к стене, расположенной справа от арки. На фотографии она получилась бы однотонно серой, хотя кое-где цвет мог быть немного изменен светом, отраженным от соседних стен. На моем же рисунке тональное решение совершенно другое: тона переходят от очень темного в верхней части арки к более светлым тонам над аркой и вновь становятся темными в самом вер-ху, потому что я решил, что там уместен контраст.

Я очень подробно остановился на этом рисунке, потому что в нем воплощены многие качества карандаша, свидетельствующие об универсальности и силе экспрессии этого изобразительного средства в передаче на бумаге архитектурных сооружений. К тому же мне нравится говорить о сюжетах, которые я всегда вспоминаю с удовольствием и восхищением.

ФИКСАТОР

Меня часто спрашивают, нужно ли «закреплять» карандашные рисунки, чтобы они не пачкались и не стирались, когда их рассматривают. Я никогда не пользовался фиксатором. Конечно, многие мои рисунки были сделаны до того, как были изобретены акриловые закрепители, которые, без сомнения, намного лучше старых, на основе шеллака и спирта, от которых с годами рисунки покрывались желтыми пят-

Рис. 11. Главный вход в Руанский собор.

Этот изящный, в мягких тонах рисунок помещен следом за выполненным, резкими широкими штрихами рисунком-разрушенного древнегреческого храма Зевса (рис. 10), чтобы более наглядно показать широчайший спектр возможностей простого графитного карандаша. Внимание, конечно, прежде всего концентрируется на входе в собор, но хоть другие формы и могут казаться умышленно отодвинутыми в тень, это не так. Я решил, что для того, чтобы лучше передать великолепие кружевных деталей фасада, следует, воспользоваться очень светлыми тонами. Я тщательнейшим образом проработал детали фасада прямо над аркой, в том время как детали двух боковых башен лишь намечены, а их шпили настолько неясны, что их может дорисовать лишь воображение зрителя.





Рис. 12, Вырванное с корнем дерево и домик в Южной Каролине.

Я специально остановил машину, чтобы нарисовать вырванное с корнем дерево. Это заняло не более двадцати минут. Заметьте, что при изображении высокого дерева и упавшего ствола использована техника широкого штриха. Важную роль в композиции играют облака: они связывают воедино элементы, которые иначе выглядели бы разбросанными в разные стороны. Очень полезно делать такие быстрые зарисовки. Они спонтанны, и эта спонтанность некоторым образом отражается позже в тщательно проработанных рисунках. При выполнении подобных набросков необыкновенно удобна техника широкого штриха, позволяющая быстро заполнить пространство.

нами. Современные аэрозольные фиксаторы, которые продаются в баллончиках, возможно, и не оказывают на рисунки столь неприятного воздействия, но я продолжаю избегать закрепителей любого вида.

В этой главе я остановился лишь на некоторых приемах работы с карандашом. В подписях, которыми снабжены все рисунки, приведенные в книге, будет рассказано о многих других. Мне кажется, что это самый лучший способ представления предмета.



Рис. 13. Красновато-лиловый тюльпан.

Чтобы нарисовать этот распутившийся цветок, освещенный солнцем, потребовался час упорного труда. Это был прекрасный урок видения. Я открывал для себя формы, цветовые контрасты, текстуру, игру света и тени. Я тщательно скопировал форму, хоть и не ставил перед собой задачи достичь ботанической точности.

(Печатается с разрешения доктора и миссис Фредерик С. Мак-Леллан, в чьей коллекции находится рисунок.)

Можно сказать, что целая пропасть разделяет понятия «смотреть» и «видеть». Именно эта разница и лежит в основе работы художника, именно она определяет, как художник передаст предмет или пейзаж, эстетически его взволновавший.

ПОСТИЖЕНИЕ СУЩНОСТИ ВЕЩЕЙ

Когда мы смотрим на что-либо, то вступаем лишь в поверхностный контакт с предметом, который не предполагает близкого знакомства, проникновения в его сущность. Зачастую наш взгляд скользит по предметам, оставляя в сознании лишь неясный след. Мы смотрим, но мы не видим. Мы можем осознать огромную разницу между «смотреть» и «видеть», если, например, нас попросят подробно описать комнату, в которой мы гостили. Мы, возможно, даже не сумеем нарисовать передний план автомобиля, на котором ездим годами.

Очевидно, что глаз сам по себе не более, чем орудие, инструмент, пусть и чудесный. И как любое орудие, глаз лишь средство для достижения цели. Он служит для важных целей только тогда, когда сознание бодрствует и готово к восприятию. Глаз можно сравнить с объективом фотоаппарата, бесполезным, если в фотоаппарат не вставлена чувствительная пленка, готовая к восприятию и записи впечатлений. Сам глаз не видит и не постигает картину, развернутую перед ним. По-настоящему мы видим только тогда, когда, созерцая пейзажи, предметы или события, забываем о самих себе. Лишь тогда можно сказать, что мы ассимилируем себя с предметом, когда мы становимся свидетелями захватывающей драмы или смотрим спортивные матчи с участием команд высшей лиги. Когда мы по-настоящему видим, мы выходим за пределы своего «я», забываем о своем существовании и погружаемся в зрительные образы.

СЛУЧАЙ В САДУ

Именно так и случилось со мной одним солнечным утром, когда я нарисовал тюльпан, приведенный на рисунке 13. Однажды я сидел у себя в саду, удобно откинувшись на стуле, поставленном рядом с грядкой цветущих тюльпанов, и размышлял над гнетущей меня серьезной проблемой. Я был совершенно подавлен. В какой-то момент мой взгляд остановился на красновато-лиловых тюльпанах. Никогда до сих пор я не *видел* тюльпана. Безусловно, я смотрел на тюльпаны каждую весну и любовался ими. Я восхищался их красотой и разнообразием цветов и оттенков, сравнимых только с радугой красок на палитре художника. Я наблюдал, как тюльпаны лениво покачиваются на своих длинных ножках, когда веет ласковый ветерок, и как они дрожат с видимым неодобрением, когда налетает порыв ветра. Да, сколько я себя помню, я всегда с удовольствием смотрел на эти красивые цветы, и все же до этого момента я ни разу по-настоящему не *видел* ни одного тюльпана.

Внезапно я *увидел* эти цветы. Мне показалось, что они тянутся ко мне. Я ослепенно рассматривал один цветок, ярко освещенный солнцем. Я *видел* тюльпан! Он притягивал меня к себе. Я почувствовал настоятельную потребность нарисовать его и тут же отправился в мастерскую за бумагой и карандашом.

ТВОРЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ

Я провел в саду целый час, рассматривая и рисуя этот тюльпан. Я открывал для себя формы, цветовые контрасты, текстуру, игру света и тени. Я тщательно скопировал формы, но не стремился достичь ботанической точности. Мой рисунок, возможно, не удовлетворил бы ботаника, потому что, перенеся тюльпан на бумагу, я выразил его языком, не знакомым ботанику. Он не увидел бы то, что видел я, точно так же, как я, скорее всего, не заметил того, на что он обратил бы внимание в первую очередь. Каждый увидел бы тюльпан по-своему и каждый мог утверждать, что действительно *видел* его, хотя и не во всей полноте.

Мне очень понравились однажды прочитанные слова Уильяма Сарояна о видении: «Существует такая вещь, как творческое видение. Что же входит в это понятие? Ясность, ум, воображение и любовь. Вы считаете необходимым посмотреть на предмет или объект. Вы пристально его разглядываете. Вы смотрите на него еще и еще. Вам удастся увидеть истинную природу предмета в целом и всех его частей в отдельности. Вы соотносите его существо со всем сущим, со временем, пространством и действием. Вы восхищаетесь им и любите его обычность и его индивидуальность».

Возможно, все это может показаться эзотерическим, но Сароян пытался передать словами то, что можно лишь почувствовать. И ему это блестяще удалось.

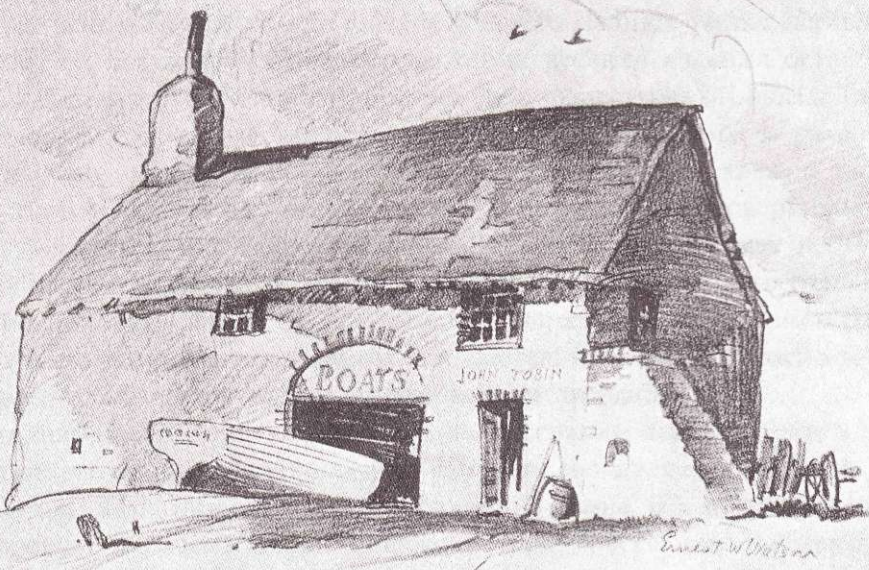
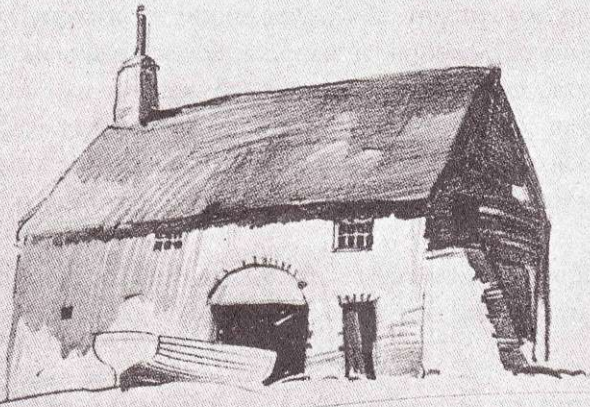
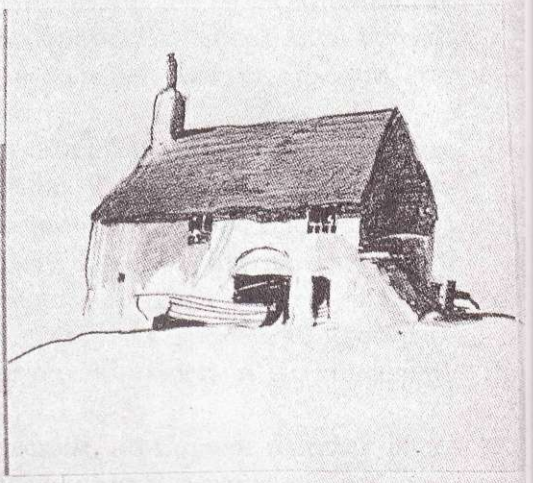
СВЯЗЬ МЕЖДУ ХУДОЖНИКОМ И ПРЕДМЕТОМ

И все же Сароян не полностью раскрыл всю сущность вопроса. Работая над картиной, художник использует не только глаза и мозг: его мышцы также активно участвуют в творчестве. Без графического отображения процесс видения остается незавершенным. Действия руки и кисти вносят в него существенный вклад. Таким образом, посредством сотрудничества глаз, мозга и руки мы выходим за рамки *знания о чем-либо* к очень личностному опыту *знания*, что и является основой творчества. Существует взаимосвязь между наблюдателем и объектом. Это совершенно естественная вещь — слияние с жизнью предмета, даже если это предмет неодушевленный. Может показаться, что я оперирую метафизическими понятиями, и это действительно так, но обратная связь — реально существующий феномен. Те из нас, кто действительно творит с карандашом или кистью в руках, прекрасно знают, насколько реальна взаимосвязь между художником и предметом.

Сравните, например, наши ощущения при рисовании с фотографии и непосредственно с натуры. Возникает уникальная близость между художником и предметом, если оба они являются составляющими одной сцены, оба погружены в одну и ту же атмосферу. Вот почему любой набросок — наш собственный набросок, каким бы он ни был легким и как бы ни грешил отсутствием деталей, гораздо ближе нам и гораздо более значим, чем самая лучшая фотография того же предмета или сделанный там же рисунок другого художника. Я думаю, что этим частично объясня-

ется терапевтический эффект, который рисование и живопись производят на любителей, хотя те, скорее всего, и не осознают этого. Вдохновение, вызванное непосредственно предметом, намного превосходит обычное умение правдоподобно скопировать его.

Я так подробно остановился на обсуждении творческого видения, так как верю, что осознание его влияния на создание рисунков приносит удовольствие и воодушевление.



Одно из первых решений, которое принимает художник перед тем как начать рисовать, касается размера. Какой величины должен быть рисунок или живописное полотно? Очень важно, как художник ответит на этот вопрос. От правильности решения может зависеть успех или неудача, и уж во всяком случае часть успеха зависит от размера. Для каждой работы, какой бы она ни была, всегда существует такое понятие, как «точный размер».

ВРЕМЯ, ПОГОДА И ДРУГИЕ ФАКТОРЫ

Нужно принимать во внимание множество факторов, одним из которых является время. Будет просто глупо и безрассудно со стороны художника тащить с собой холст большого размера, если он знает, что по той или иной причине (например, из-за быстро меняющегося освещения) у него будет не более часа для работы. Неудобен большой холст и в том случае, если нужно набросать какие-то движения. Опять же в ветреный день или посередине улицы, заполненной людьми, большой холст также будет помехой. Большинство художников для этюдов на природе ограничиваются холстом размером с этюдник или сравнительно небольшими листами акварельной бумаги.

РАЗМЕР И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО

Однако кроме этих случайных факторов, есть и другие, неотъемлемо присущие самим изобразительным средствам, которые прежде всего и накладывают определенные ограничения. Конечно, технически возможно выполнить рисунок размером 50x75 см пером, но никому не придет в голову это делать. С другой стороны, холст размером 50x75 см несколько маловат для письма маслом, которым легко можно выполнить стенную роспись размером 5x7,5 м. Для акварели и пастели нужны меньшие размеры. Карандаш, если его правильно заточить, может дать штрих в несколько раз превосходящий по ширине штрих, нарисованный пером. И тем не менее карандаш не предназначен для работ большого масштаба. Безусловно, архитекторы делают в карандаше изображения домов размером в полтора или два метра, чтобы представить их потенциальным клиентам. Но мы сейчас говорим о рисунках, набросках, а не о тщательно проработанных изображениях, предназначенных для того, чтобы показать все детали, текстуру строительных материалов, дать представление о дизайне в целом.

Рис. 14. Шесть рисунков лодочного сарая, Корнуоллское побережье, Англия.

Эти шесть набросков, приведенные в натуральную величину, показывают, как может быть подан сюжет в зависимости от расстояния до него. Самый большой и наиболее детализированный набросок выполнен с близкого расстояния, а самый маленький — с расстояния в четыреста метров. По мере удаления детали исчезают.

РАЗМЕР И ПРЕДМЕТ

Не делайте свои карандашные рисунки чересчур большими. Что значит *чересчур* большими? Ответ зависит от предмета или объекта. Для того, чтобы нарисовать замок или небоскреб, наверное, потребуется большой лист бумаги, чем для того, чтобы нарисовать лодочный сарай, но даже замок я не стал бы рисовать большего размера, чем 20x25 см. Я почти никогда не делаю рисунков большего размера, а предпочтение отдаю еще меньшим. Самый большой рисунок лодочного сарая (рис. 14) в книге такой же величины, как и в оригинале. Начинаящим я настойчиво советую рисовать на небольших листах бумаги, это позволит вам избежать опасности увлечься деталями.

Для того, чтобы проиллюстрировать некоторые из факторов, влияющих на выбор размера, я сделал шесть рисунков лодочного сарая, которые вы видите на рисунке 14. Эти наброски были сделаны на Корнуоллском побережье Англии. Еще раз повторяю, что все шесть рисунков воспроизведены в натуральную величину и показывают, как можно изобразить одно и то же строение с разного расстояния.

Самый большой рисунок сделан крупным планом с близкого расстояния; я практически никогда не делаю рисунки большего размера, чем этот. Сарай изображен на рисунке очень детально, а если бы план был еще крупнее, то пришлось бы ради живописности еще больше увлечься деталями, от чего пострадало бы общее впечатление. На самом маленьком рисунке сарай изображен таким, каким он видится с расстояния в 400 метров.

РАЗМЕР И ТОН

Если смотреть на объект с какого-то расстояния, то свет и тень позволяют увидеть лишь ограниченную часть тональной палитры, исчезают очень темные тона. По мере приближения темные тона появляются. Когда же объект совсем близко от нас, мы видим всю гамму тонов.

Однако полезно запомнить первое впечатление, сохранить в памяти упрощенную схему света и тени, увиденную на расстоянии. Это окажет неоценимую услугу при работе над крупноплановым рисунком, когда мы рискуем потерять четкость, ясность и ощущение объема. Когда рисунок большой, очень легко увлечься живописными деталями и забыть о композиции в целом, то есть пожертвовать ею. Многие художники, перед тем как приступить к работе над рисунком или картиной, делают наброски, что позволяет им увидеть сюжет в упрощенной, выразительной форме.

РАЗМЕР И ДЕТАЛИ

В больших рисунках детали просто необходимы. Не должно оставаться пустых мест, каждая часть рисунка должна что-то говорить зрителю. Когда большое пространство лишено иллюстративности, рисунок кажется пустым и неубедительным. Обратите внимание на то, как изображена крыша лодочного сарая. На первых четырех набросках крыша столь мала, что сама по себе текстура карандашной штриховки уже интересна и никаких деталей не требует.

В пятом рисунке начинает ощущаться потребность усилить интерес к крыше, а в самом большом уже было никак не обойтись без отчетливых деталей, без заплаток на старой крыше, которая, по всей видимости, протекает во время сильных

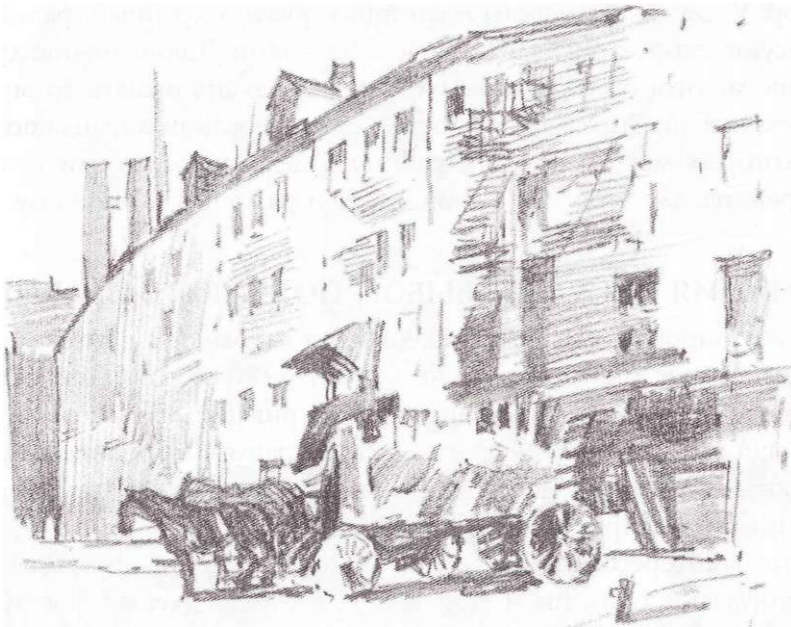


Рис. 15 и 16. Фотография и набросок Южной улицы, Нью-Йорк.

Фотография (вверху) нагруженной телеги, запряженной лошаадьми, была снята в «те далекие времена, когда...». Карандашный рисунок, сделанный с фотографии (внизу), показывает, как можно сфокусировать внимание на том, что вам интересно, путем подчинения одних элементов и усиления других.

дождей, Если крышу пятого рисунка скопировать и перенести на шестой, то она будет выглядеть незаконченной.

Можно с уверенностью утверждать, что начинающие, каким бы изобразительным средством они ни работали, доставляют себе массу затруднений из-за того только, что берут чересчур большой лист бумаги или холст. Они ставят перед собой задачу, с которой не так легко справиться и опытному художнику. При большом масштабе трудно достичь того, что мы называем «качеством». Конечно, кроме размера, на качество влияют и другие факторы. Выбор бумаги и твердости карандаша — лишь два из них.

Я хочу напомнить читателям, что все вышеупомянутые замечания о размерах касаются только тех рисунков, которые создаются ради их собственной красоты и обаяния. Художники, привыкшие писать кистью картины большого размера, часто в процессе работы делают большие карандашные этюды и наброски, но они не предназначены для того, чтобы радовать глаз.

РАЗМЕР РИСУНКА И ТЕМПЕРАМЕНТ ХУДОЖНИКА

Есть еще один фактор, о котором мы не должны забывать при обсуждении размера. Этот фактор — темперамент самого художника. Некоторые люди естественным образом делают свои лучшие работы небольшого размера, другим абсолютно необходим простор. У людей «большого масштаба» обычно крупный, размашистый почерк. Они рисуют скорее предплечьем, чем пальцами. Такие индивидуальные особенности темперамента очень важны, их необходимо принимать во внимание. Возможно, человек, любящий размах, не достигнет в рисовании карандашом или пером тех успехов, которых мог бы достичь, работая углем, пастелью или красками. Каждый должен решить для себя сам, какой именно размер наиболее ему подходит.

КОМПОЗИЦИЯ РИСУНКА: ВЫБОР, ПОДЧИНЕНИЕ, АКЦЕНТ

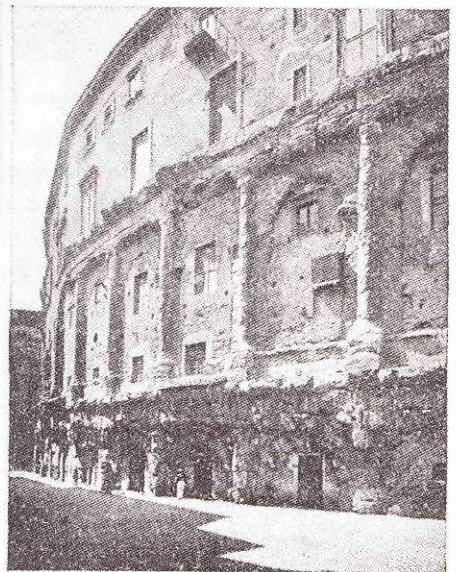
Чтобы проиллюстрировать свои рассуждения о композиции, я хочу вернуться с вами в то время, которое многие из вас не помнят, потому что были тогда младенцами или еще даже не родились. Недавно, просматривая альбом с фотографиями того времени, когда я, взяв с собой фотоаппарат, отправлялся бродить по улицам Нью-Йорка, я наткнулся на фотографию, сделанную на Южной улице: стоящая у дома нагруженная повозка, запряженная лошадьми (рис. 15).

Сцена меня заинтересовала, и если бы было время, я бы ее зарисовал, но повозка вскоре сдвинулась с обочины и уехала. Я успел лишь сделать фотографию, которой собираюсь воспользоваться, чтобы продемонстрировать, как привлечь к чему-то внимание, убрав ненужные детали.

Повозка с грузом четко вырисовывается на темном фоне, а лошади теряются на фоне темного дома, опутанного лестницами и балкончиками.

Рис. 17 и 18. Фотография и рисунок театра Марцелла в Риме.

В данном случае передо мной стояла проблема упрощения, как и тогда, когда я рисовал с фотографии Южную улицу в Нью-Йорке (рис. 15 и 16). Оба сюжета требовали иллюстративного подхода, придания рисункам иллюзии реальности, и в то же время было необходимо, используя повторяющиеся элементы, сконцентрировать внимание на одном из них.



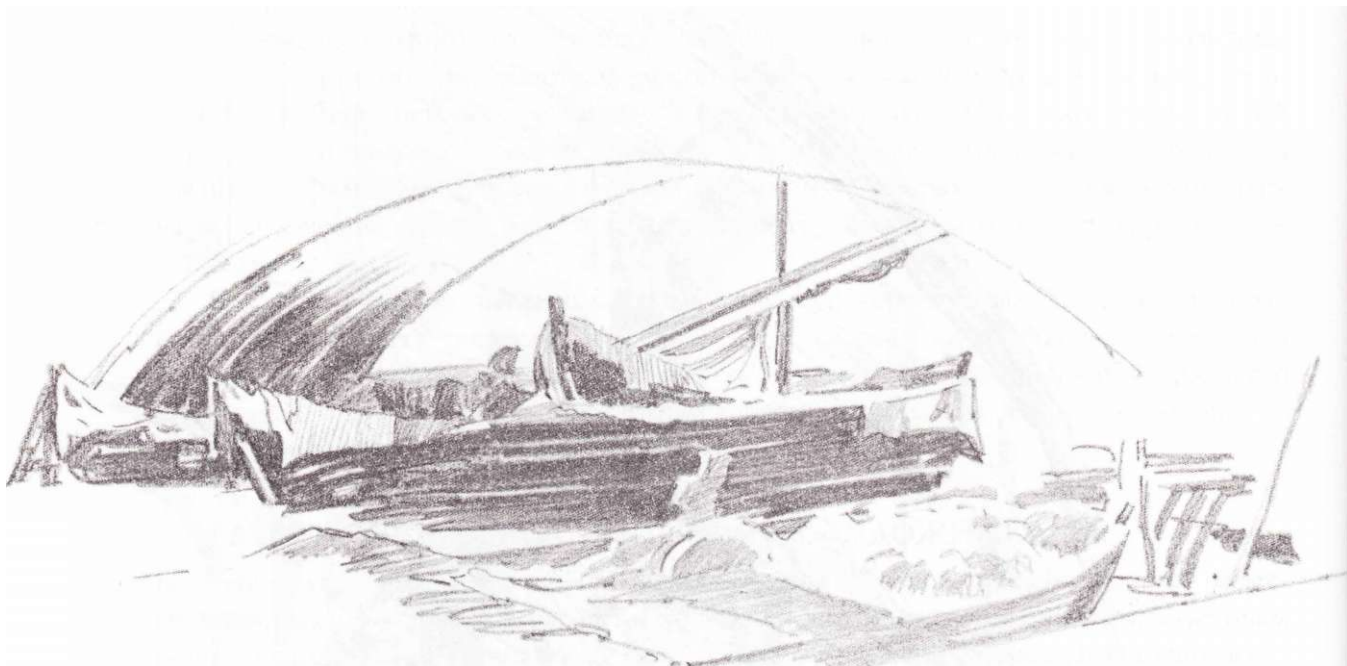
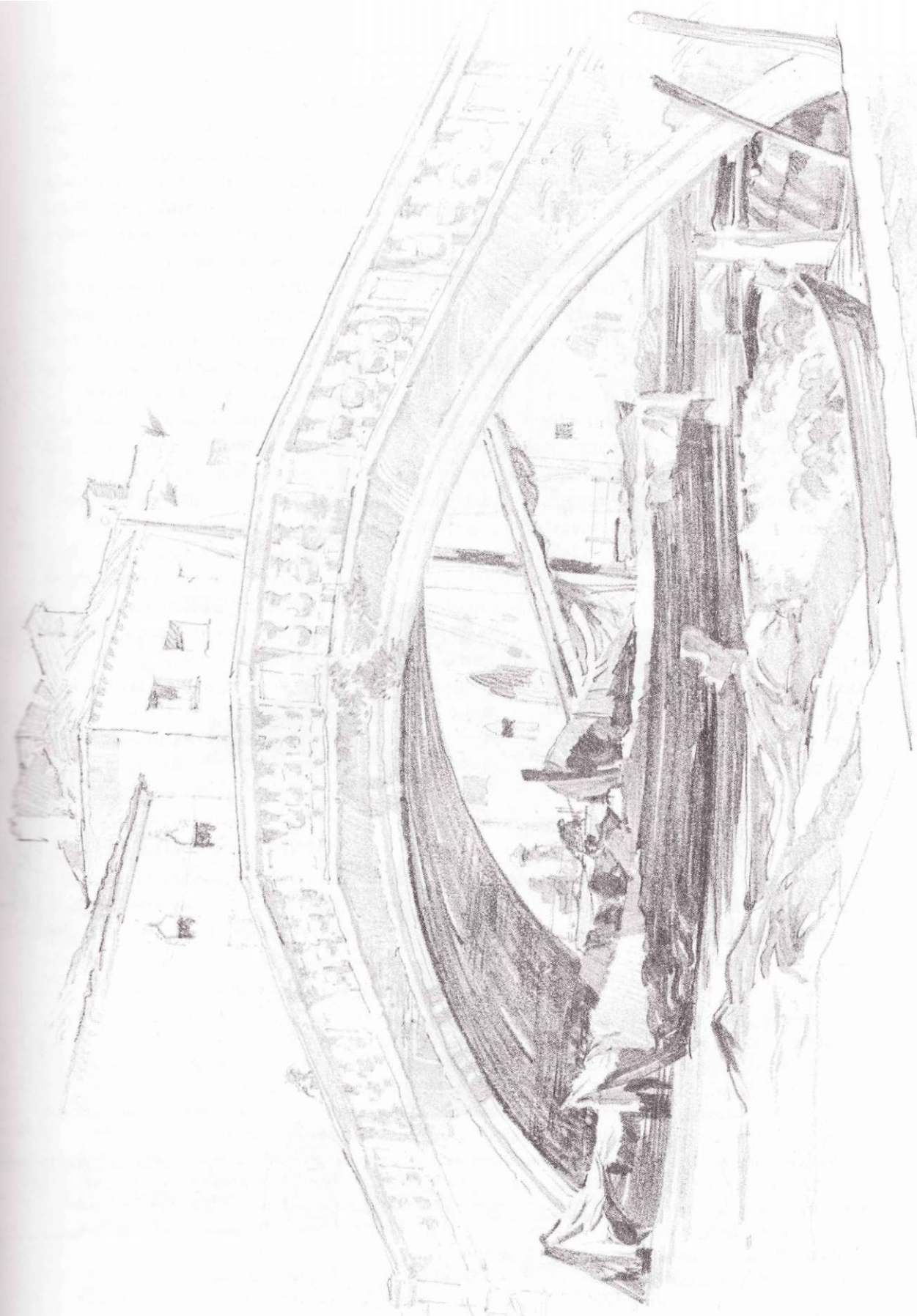


Рис. 19 и 20, Мост Сан-Лоренцо, Венеция.

На этом рисунке баржи, привязанные под мостом, являются композиционный центр сцены, увидев движение на баржах и подозревая, что они вскоре отчалият, я сделал быстрый набросок (вверху), а затем, включил его в окончательный вариант (справа). Баржи было необходимо изобразить самыми темными тонами, каких только можно добиться от карандаша. Понятно, что с такой задачей могли справиться только наиболее мягкие карандаши. Рисовал я на бумаге «Alexis», шероховатости которой едва хватило для передачи очень темных тонов. По контрасту с темной частью фасад моста (под балюстрадой) выполнен в светлых тонах; он лишь чуть-чуть темнее балюстрады и грациозно выгнутого аркой основания. Справа обозначенные светлыми пятнами камни мостовой, обрамляющей канал, не позволяют взгляду оторваться от центра картины. Возможно, следовало бы придать зданиям на другой стороне канала большую завершенность, но они служат лишь фоном и не представляют особого интереса.





Небольшой рисунок (воспроизведенный в натуральную величину рис. 16) показывает, как я мог бы развить сюжет, если бы сделал набросок на месте. Заметьте, как темная масса здания справа по мере приближения к крыше постепенно светлеет, как бы отступая от центра рисунка; заметьте также, каким образом фасадам домов, оставленных светлыми, придана завершенность. Светло-черная штриховка в дальнем конце помогает сфокусировать свет в нужном месте, то есть позади упряжки. Фотография и рисунок театра Марцелла в Риме (рис. 17 и 18) также иллюстрируют подобную ситуацию.

В Венеции художник в буквальном смысле пресыщен сюжетами для рисования. Он поражен красотой архитектуры окружающих его зданий, великолепием мостов, перекинутых через бесчисленные каналы, утонченностью и изяществом скульптурных форм. Даже воздух Венеции кажется пропитанным возвышающей человека преданностью искусству во всех его проявлениях.

Любовью к искусству славится вся Европа, но Венеция, «жемчужина Адриатики», обладает особым очарованием для художника, притягивает его обилием сюжетов. Можно останавливаться на каждом углу и рисовать, рисовать... Перед художником встает проблема, выбора, особенно если время его пребывания в городе ограничено. Желание же нарисовать или написать красками все вокруг может стать помехой.

Художнику встречаются сюжеты, которые его захватывают. Таким сюжетом для меня был мост Сан-Лоренцо (рис. 20). Я говорю «был», потому что в тот момент, когда я впервые его увидел, под его пролетом были привязаны грузовые баржи. Эти баржи смотрелись темными изящными формами, которые и составили основу рисунка. Я сразу же стал их зарисовывать (рис. 19), не обращая внимания на сам мост, потому что, увидев суматоху на баржах, я решил, что они вот-вот уйдут, что и произошло на самом деле. Я едва успел закончить набросок, как два лодочника, отталкиваясь шестами, вывели баржи из-под моста, и те вскоре исчезли из виду. Меня это никак не беспокоило, потому что мост остался на месте и, я думаю, что сегодня он выглядит так же, как и тогда. Я, не торопясь, нарисовал мост и дома на другой стороне канала.

ВЫДЕЛЕНИЕ ГЛАВНОГО

Рисуя карандашом, необходимо прибегать к упрощению, ведь мы не собираемся передавать на бумаге весь объект с фотографической точностью. Всегда есть что-то главное, что мы хотим выделить, некоторым образом изолировать от всего остального.

Рис. 21. Башня кафедрального собора в Уэлсе.

Это еще один из многих рисунков, сделанных мною в очаровательном городке Уэлсе в графстве Сомерсет. Я долго искал интересный вид башни, мне хотелось, чтобы была видна ее верхняя часть. Слева башня получается обрамленной стволом старого дерева и поддерживается снизу темной массой листвы. Как и всегда, когда я работаю над архитектурными сюжетами, я очень тщательно - нарисовал башню, сделав ее темные тона серебристо-серыми. Сохраняя архитектурную точность, я все же рисовал энергичными прямыми штрихами, избегая монотонности техники непрерывного штриха.. Я старался привлечь к дереву как можно меньше внимания, чтобы сконцентрировать его на башне. Темная листва, закрывающая нижнюю часть багину, служит контрастным пятном, подчеркивающим ее изящность. Я, насколько возможно, ограничил пространство, занятое темной листвой, внизу лишь наметив ее штрихами на белом, фоне. Выполненное в светлых тонах дерево, расположенное справа, — очень важный элемент для создания композиционной целостности всего рисунка.

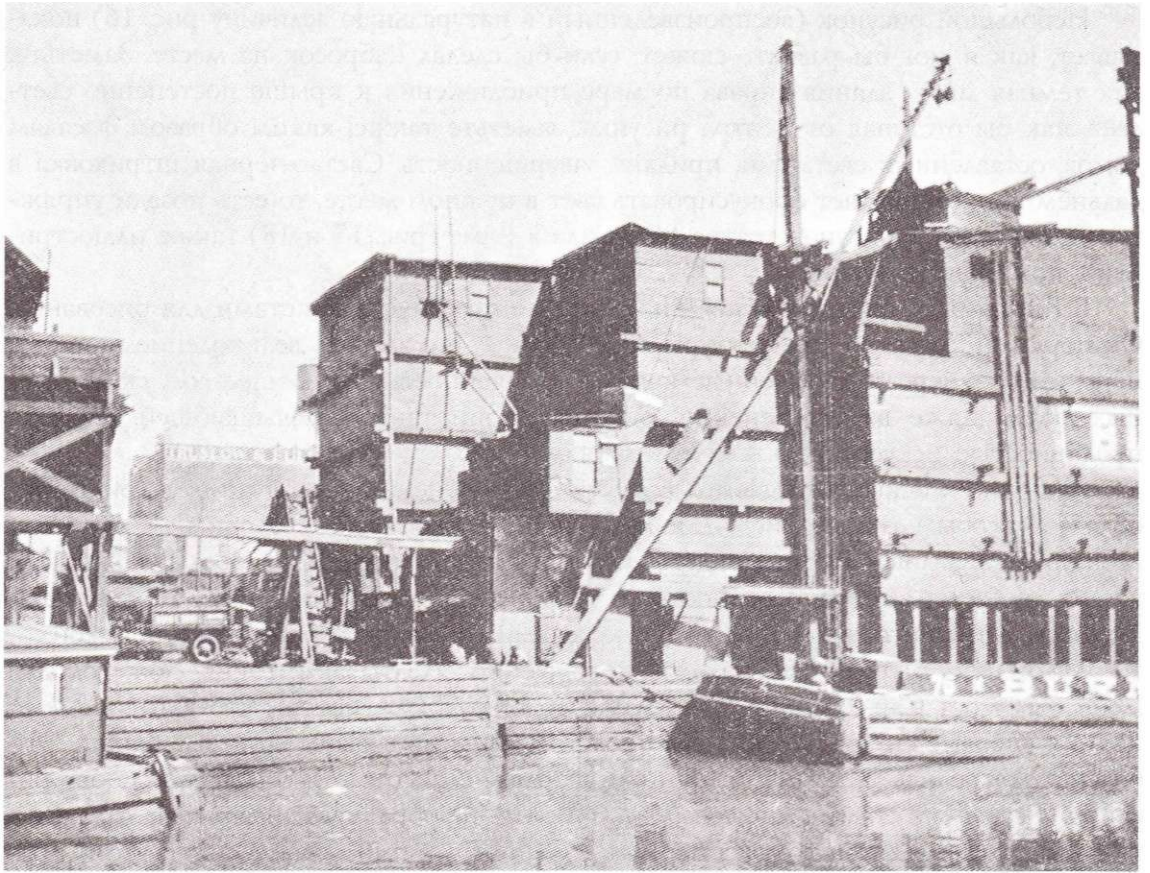
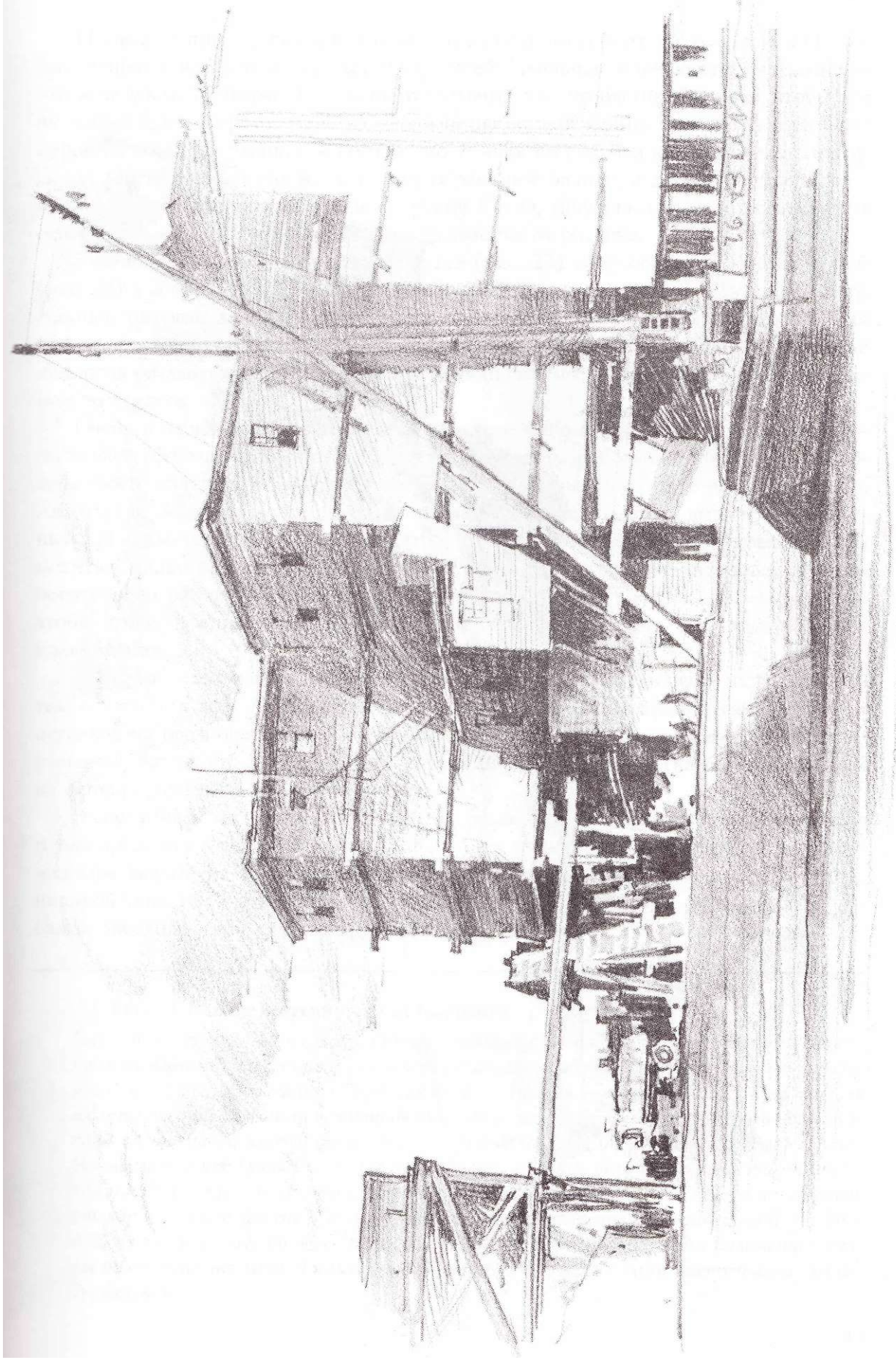


Рис. 22 и 23. Фотография и рисунок угольных складов в Бруклине.

Этот рисунок, выполненный в 1946 г. и включенный в одну из книг, тираж которой давно уже распродан, удачно иллюстрирует широко применяемые стратегии композиции. Я имею в виду тот прием, при помощи которого внимание фокусируется в центре, а именно — произвольное изменение цвета выступающих частей построек. Эти затемненные места постройки на фотографии (вверху) однотонны. В своем рисунке (справа) я изменил оттенки, усилив контрасты между светлым и темным и сконцентрировав самые темные оттенки в центре картины, где естественным образом и должно быть сосредоточено внимание. Множество деталей также способствует этому. Обратите внимание на введение белых элементов, например лестницы. Тень — это на самом деле вовсе не тень, а тональная импровизация, являющаяся стратегически важной частью композиции.





Приведу в пример рисунок башни кафедрального собора в Уэлсе (рис. 21), возвышающейся над купой деревьев и заросшей вьющейся зеленью стеной. Башня — это жемчужина, которую нужно было оправить так, чтобы она блистала, чтобы все внимание было сосредоточено на ней, а не на ее окружении. Поэтому листва была передана очень сдержанно — контрастно темная сверху, она лишь намечена внизу. Ствол дерева слева и его ветви сверху обрамляют башню, а дерево справа, выполненное в светлых тонах, завершает картину. Стена, тянущаяся вдоль дороги, служит основанием, поддерживающим все составные части рисунка.

Рисунок угольных складов в Бруклине (рис. 23) сопровождается фотографией (рис. 22) для того, чтобы продемонстрировать, как можно оживить тусклую сцену, сконцентрировав внимание в какой-то точке путем произвольного использования валера и, если можно так выразиться, театрального освещения. никоим образом не испортив реальную картину, мы лишь помогли своим глазам сосредоточиться на каком-то участке.

Очень полезно помнить об этом зрительном феномене — глаз в единицу времени может сфокусироваться только на какой-то очень небольшой точке, Мы не можем «воспринять» всю сцену или изображение сцены, охватив ее одним взглядом. Люди даже не знают и уж тем более не задумываются над этим, потому что фокусный луч движется по сцене столь быстро, что этот феномен просто невозможно заметить. Однако художник хорошо о нем осведомлен и поэтому старается скомпоновать свою работу (неважно, живописное полотно или рисунок) таким образом, чтобы привлечь внимание к главному и не дать взгляду бегать туда-сюда по всему полю зрения.

В рисунке угольных складов в Бруклине (рис. 23) эта цель была достигнута путем осветления всех несущественных теневых мест, концентрации самых темных оттенков на ограниченном пространстве в центре, а также освещения сцены театральным светом, что превратило ее из тусклой и монотонной (как в жизни, так и на фотографии) в живую и интересную.

В сцену были введены фигуры рабочих, разнообразные белые пятна и линии тут и там врезались в темные тени, чтобы усилить впечатление деятельности. Луч прожектора вырвал из тени лестницу. Заштрихованный тенеподобный участок (хоть никакой тени там быть не могло), брошенный наискось пирса, — произвольная добавка, вносящая свой вклад в эффективность рисунка.

Рис. 24. Вид на Везувий со скал Сорренто,

Было очень трудно нарисовать вулкан, дымящийся вдаль, и в то же время показать кусочки пейзажа, расстилающегося перед глазами; изобразить поразительные известняковые скалы, вертикально вырастающие из Неаполитанского залива, и заставить их серебристой рамкой обрмить вулкан. Невозможно было верно передать цвет вулкана карандашом, может быть, вообще следовало лишь очертить его форму линией. На моем рисунке вулкан кажется ближе, чем на самом деле (в реальности он отдален на 15 миль). Тем не менее цель этюда была достигнута, ведь никто не ожидает от карандашного рисунка той же степени точности, что от живописной работы, ведь у красок гораздо больше оттенков, не говоря уже о цветах. Легко намеченные скалы получились неплохо. Я наметил береговую линию и несколько выступающих из воды валунов.



СПОСОБЫ ИЗМЕНЕНИЯ ОТТЕНКОВ

В эту главу стоит включить и совершенно иную ситуацию. Панорамный «Вид Везувия со скал Сорренто» (рис. 24) был исполнен в саду пансиона Кокумела, прилепившегося на вершине известняковых скал, омываемых водами Неаполитанского залива. Мой взгляд скользил вдоль этих скал, возвышающихся над уровнем моря больше, чем на пятьдесят метров, и внезапно упирался в занимающее видное положение местечко под названием Монтечиаро. Оно и послужило обрамлением для Везувия, дымящегося по другую сторону Неаполитанского залива. Я хотел передать выдающийся скалистый массив темными тонами, а затем, по мере отступления от выступа, постепенно осветлять его, в то же время обозначая скалы мягкими прикосновениями карандаша.

Казалось бы, что изображение свода главного входа в собор Парижской Богоматери (рис. 25) оставляет мало простора для композиции. Здесь важно было сделать выбор. Было необходимо выбрать те части, где темные тона приближаются к светлым и детали хорошо освещены. Тон же выбирался тот, который наилучшим образом подходил для передачи форм. Это произвольное деление рисунка на темную и светлую части, на мой взгляд, привело к тому, что карандашный рисунок выглядит гораздо более выразительным, чем фотография, с которой он сделан. Для моделирования форм вместо светло-серого был использован белый, акцентирующий детали.

Рис. 25. Деталь портала собора Парижской Богоматери.

Неизвестный ваятель, создавший эти великолепные скульптуры, — один из множества безымянных мастеров и художников, которые во время постройки собора внесли свой вклад в возведение величественного творения рук человеческих во славу Божию. Этот рисунок был сделан с фотографии. Я не мог бы найти положения, из которого можно было бы сделать такой детальный рисунок с натуры. Фотографии обычно не вызывают того эмоционального подъема, который испытываешь, рисуя с натуры. Изредка, правда, я бывал настолько вдохновлен прекрасными фотографиями скульптур или архитектурных деталей, что не мог устоять перед искушением нарисовать их. Легко видеть, что мой рисунок вовсе не копия. Это упрощение, передача сюжета терминами другого изобразительного средства. Скопированы формы, но не тональность. Даже о темной верхней части общая тональность прерывается белыми акцентами.



Если в рисунке присутствуют участки тона, а не одни только линии, то основой его структуры становится некая схема, узор из повторяющихся элементов. Даже пользуясь одними линиями, мы не можем избежать потребности в схематичности, в чем вы наглядно убедитесь, если сравните рисунки 27А и 27В. Рисунок А страдает от недостатка в дизайне, в то время как в рис. В более густое переплетение ветвей в трех местах придает наброску шарм, полностью отсутствующий в рис. А. Таким образом, тональная схема создана при помощи соединяющихся линий.

ИЗ ЧЕГО СКЛАДЫВАЕТСЯ УЗОР

Можно сказать, что без схемы или узора того или иного типа невозможно сделать рисунок. Когда проведены две соединяющиеся линии, то форма пространства, заключенного в них, и даже сама структура линий создают схему. В этой главе, однако, я в основном говорю о схеме, образованной соотношением участков различной тональности — соотношением их размеров и форм, а также белых частей, соединяющихся с ними.

За создание узора может почти полностью отвечать цвет, как, например, в рисунке «Пляж в Сент-Ив» (рис. 28), где тона вьющихся растений, украшающих стены самого большого здания, и тона крыш являются основой цветового узора. В подобном случае передача самой листвы становится ключевым моментом всего рисунка. Лиственная масса разрывается кусками стены, не покрытой растительностью, то есть белой бумагой. Результат может получиться таким, как у меня, или немного иным — это не важно. Тональные вариации в самой массе листвы также интересны. Особенно впечатляет сочетание почти черных участков слева со светлыми тонами справа, позволяющее мягко «вывести» зрителя из картины.

Интересная игра оттенков всегда играет важную роль в создании определенного узора. Задумайтесь, например, над впечатлением, создаваемым темными окнами в рисунке «Пляж в Сент-Ив». Они так же важны для создания узора, как важны приправы для того, чтобы еда получилась вкусной. Обратите также внимание как на ширину линий, использованных в рисунке, так и на их оттенки — одни подчеркивают устойчивость объектов, другие помогают создать ощущение перспективы.

НАЧНЕМ СО СХЕМЫ

Схема — вот что прежде всего приходит в голову, когда мы начинаем работать над любым рисунком. Проанализируйте, например, рисунок «Скалистый берег № 3»

Рис. 26. Старая иезуитская церковь в Сорренто, Италия.

Центральное место в рисунке отдано колокольне, где точнее всего проработаны детали. Пальма удачно поддерживает ее, а кустарник связывает колокольню с улицей.

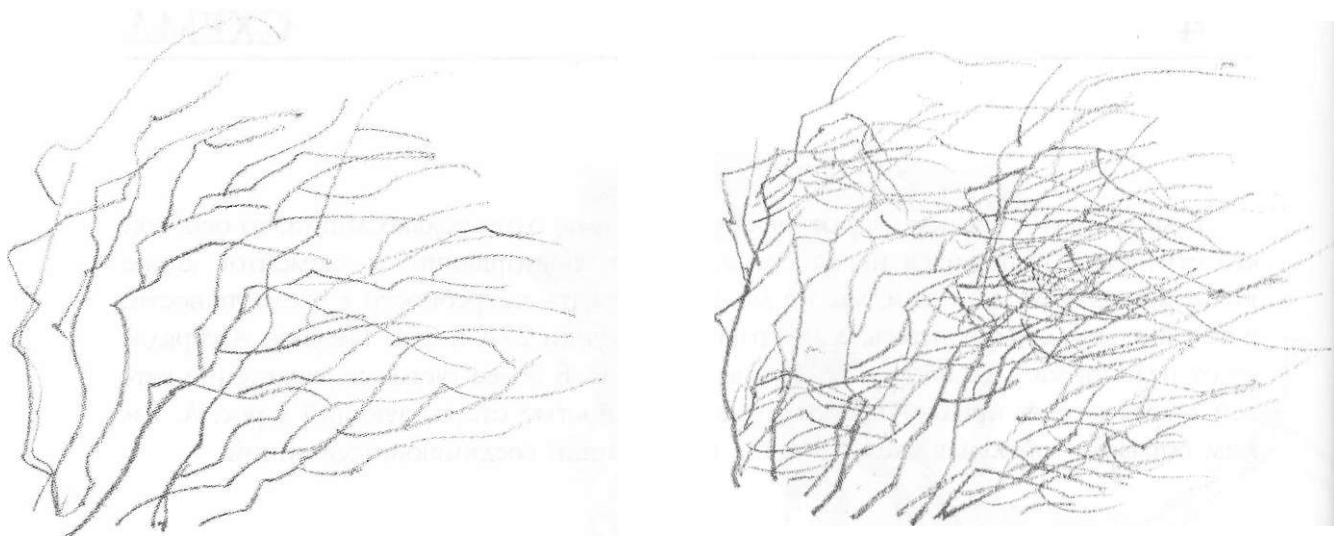


Рис. 27. Два рисунка веток, выполненных линиями.

„А, даже рисуя одними только линиями, мы не можем избежать потребности в создании некоего схематичного узора, что наглядно демонстрируют эти два рисунка. Рисунок А (слева) страдает от недостатков в дизайне, в то время как рисунку В (справа) более густое переплетение ветвей в трех местах придает необходимый шарм.

(рис. 29). Сначала мы ищем ту основу, которая удержала бы все части вместе (рис. 30А). Затем (рис. 30В) мы добавляем достаточно важные второстепенные части общей схемы и, стараясь сохранить их ненарушенными, начинаем делить на более мелкие детали. Важно, чтобы крупные второстепенные детали не потеряли своей индивидуальности. На рисунке 30С видно, что мы работаем внутри освещенной части самого большого валуна, и здесь мы тоже ищем основные формы. Затем переходим к передаче фактуры. Мы установили рамки структурной схемы, но это лишь начало работы.

Изучая особенности передачи тона, мы еще глубже вникаем в проблемы схемы или узора. И в то же время если мы наберемся опыта и «обучим карандаш», то он возьмет часть работы на себя, что я попытался проиллюстрировать в детали «Скалистого берега № 3» (рис. 31). Внутри этой небольшой затемненной части узор продолжает оказывать влияние на нашу работу. Он доминирует над оттенками и красотой технической отделки. Направление и характер штрихов в сочетании с белыми (или светлыми) акцентами помогает передать текстуру скалистой породы и придать ей приятный, несколько абстрактный вид.

А теперь, размышляя над проблемами схемы, лежащей в основе рисунка, изучите другие этюды. Сравните все три рисунка скал (рис. 32 и 34). В двух последних структурная схема может быть не столь очевидна, как в первом (рис. 29). В рисунке 32 вам придется ее поискать. В нем можно проследить два раздела в скалистом



Рис. 28. пляж в Сент-Ив, Корнуолл.

На берегу практически каждой гавани в Корнуолле перед восхищенным взглядом художника встает древний городок, веками приспособленный для людей, главное занятие которых — море. Я, как и тысячи художников до меня, сделал множество рисунков в Сент-Иве, Маузхоуле, Ньюлине и других портовых городах Корнуолла. Типичная для старой Англии группа домов, изображенная на рисунке, может быть и не кажется чем-то поразительным, но она очень живописна и неформальна. Тональная гамма вьющихся растений, украшающих стену дома, являет собой некий узор, притягивающий взгляд. Для создания необходимого впечатления очень важны две части стены, оставленные белыми, и контрастирующие с ними черные глазницы окон. Обратите внимание на оттенки тона самой листвы, переходящие от почти черного — там, где зелень свисает с забора, — до очень светлого справа, где тон переходит в отдельные линии, интерес угасает, и взгляд может «выйти» из картины. Темная масса водорослей возле лодок, с одной стороны, нужна для тонального равновесия, а с другой — привносит дополнительный эффект иллюстративности.



Рис. 29. Скалистый берег № 3, Ларчмонт, Нью-Йорк.

Это один из нескольких этюдов скал, выполненных мною на нью-йоркском берегу Лонг-Айленд Саунд. Выходы скалистых пород на поверхность с одинаковой силой влекут к себе как геологов, так и художников. Если сравнить три этюда, то можно заметить, что они сделаны в различной технике, причем ее выбор в большой степени зависел от бумаги, на которой я рисовал. Два других этюда (рис. 32 и 34) были выполнены на матовой бумаге, что не только позволило процарапать лезвием белые формы и акценты, но и помогло добиться большого разнообразия оттенков. Однако интересно то, как технически выполнены участки, залитые тоном. И если этому эскизу недостает той выразительности тона, которой отличаются два других рисунка, то в нем прослеживается структура, явно заметная на схемах.

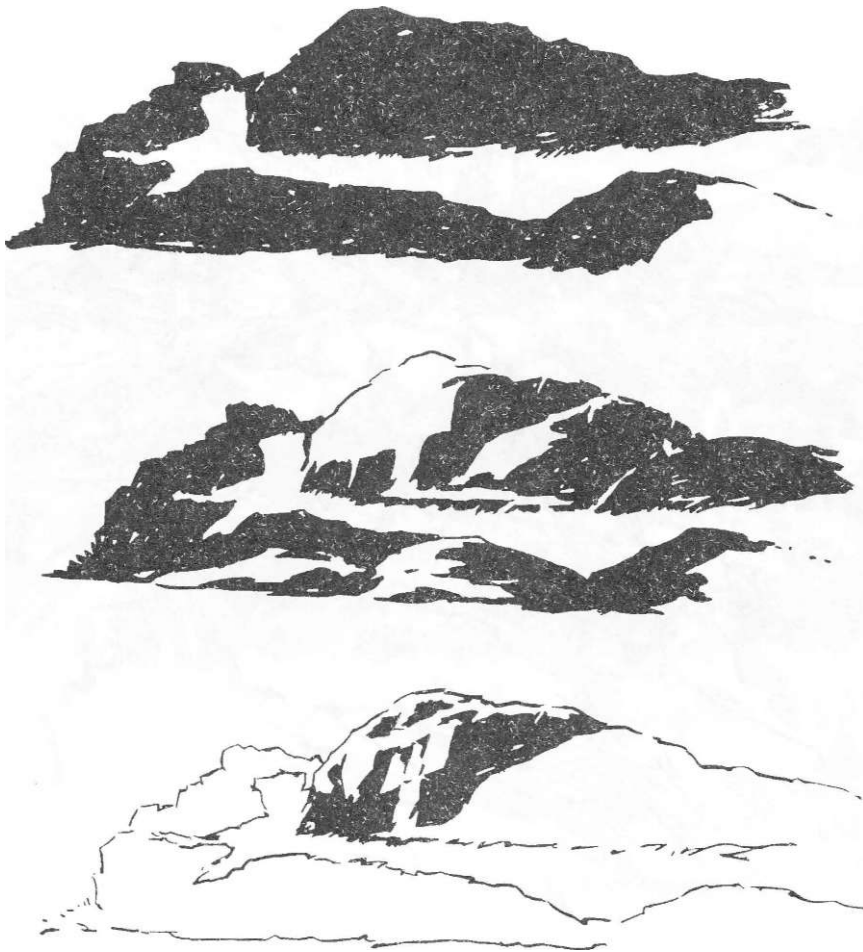


Рис. 30 и 31. Структурная схема скалистого берега №3.

На рисунке ЗОП (вверху) выделена доминирующая композиционная основа этюда — то, что я называю якорной схемой. В рисунке ЗОВ (в центре) появляются второстепенные части схемы. А в рисунке ЗОС (внизу) эти второстепенные структурные части в свою очередь делятся на меньшие светло-теневые детали.

В рисунке 31 (внизу) детально исследуется небольшой кусочек, вырванный из сюжета. Даже внутри столь небольшой части прослеживается схема узора, доминирующая над оттенками и красотой технической отделки.

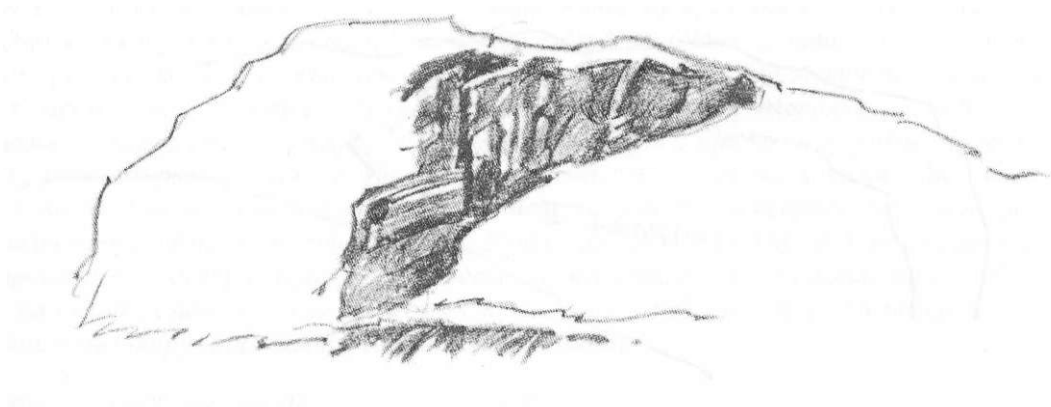
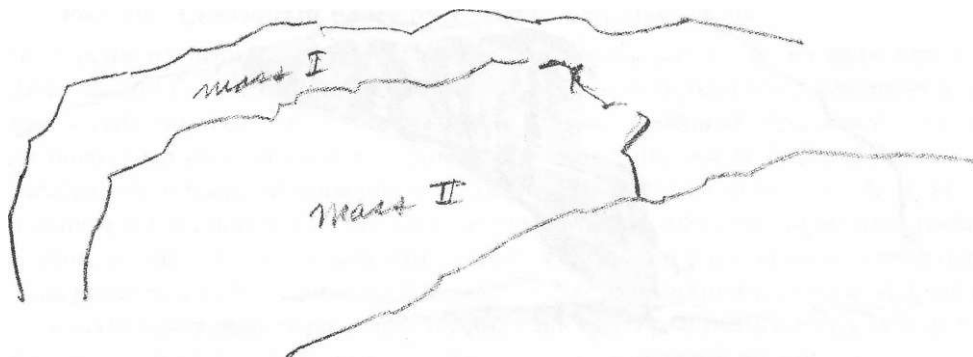




Рис. 32 и 33. Скалы у берега, Мэнор Парк, Ларчмонт, Нью-Йорк.

По контрасту с достаточно простым композиционным решением «Скалистого берега № 3» (рис. 29) узор, созданный переплетением света и тени на скалах в этом этюде, можно назвать очень ярким и броским. Весь рисунок скомпонирован из множества небольших перемежающихся темных и светлых участков, что заставляет взгляд перебегать от одной детали к другой. Анализ этюда в линиях (рис. 33) позволяет увидеть основные части формации. Ближайшая часть скалы представляет, собой нечто целостное, ясно выделяющееся на фоне скалистых складок второго плана. Я помню, что старался добиться сплоченности этой группы. Темная масса облаков, сливающихся с деревьями, несколько стабилизирует всю композицию.



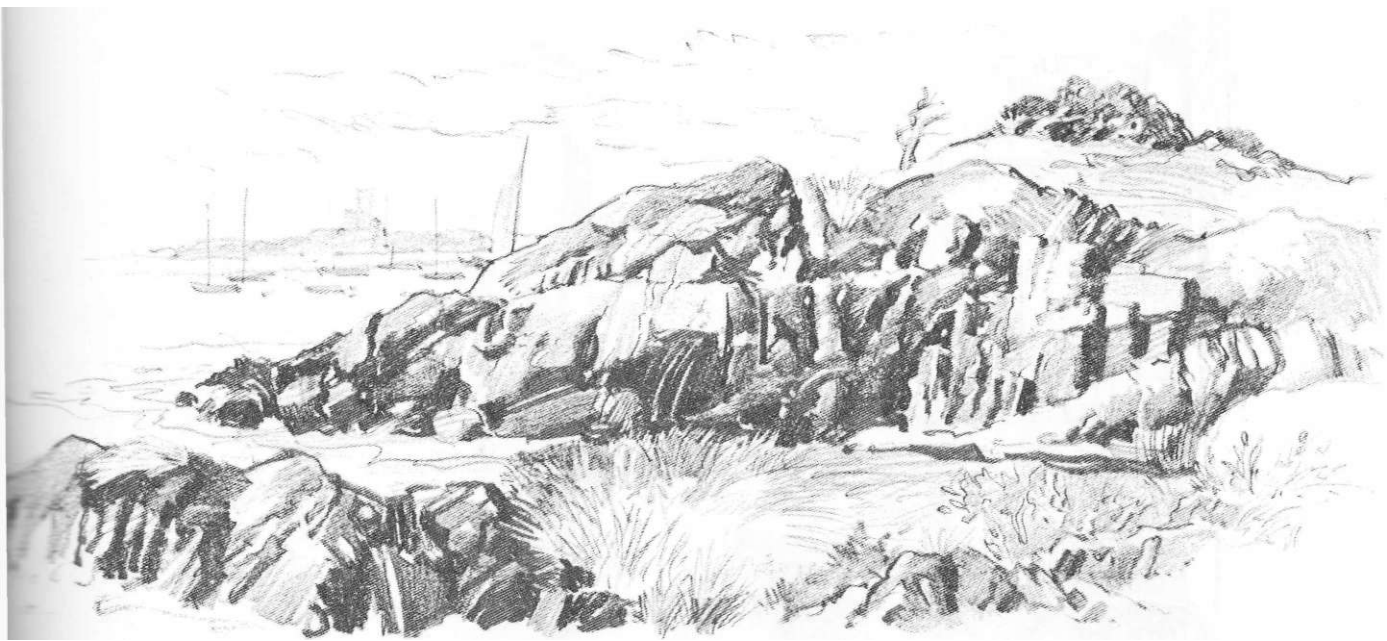


Рис. 34. Скалы в Ларчмонте.

Я считаю, что это мой лучший рисунок скал, а я их сделал немало. Сама сцена, расстилавшаяся перед глазами, захватывала дух, да к тому же для рисования я выбрал самое подходящее время дня, когда освещенные солнцем валуны казались еще красивее, чем обычно. Мне оставалось лишь дать свободу карандашу, легко скользящему по бумаге. Рисунок выполнен на матовой бумаге, поэтому я, скорее всего, воспользовался двумя или тремя карандашами различной твердости. Мне не пришлось даже ничего соскрести, хоть качество бумаги позволяло это сделать. На матовой бумаге типа «Video» можно добиться самых темных тонов, на которые только способен карандаш. Белые акценты, разбросанные по всему рисунку, придают ему дополнительный блеск и выразительность. Небо лишь намечено несколькими линиями. Да и вообще, если вы внимательно посмотрите на мои рисунки, то заметите, что очень редко небо прорисовано более тщательно. Тональная отделка облаков в моих работах встречается нечасто, обычно бывает достаточно наметить линиями абрисы облаков на белой бумаге. В этом рисунке основная часть работы отведена тону, однако линии, акцентирующие контуры, также очень важны.

Рисунок из собрания миссис Фредерик С. Мичел.



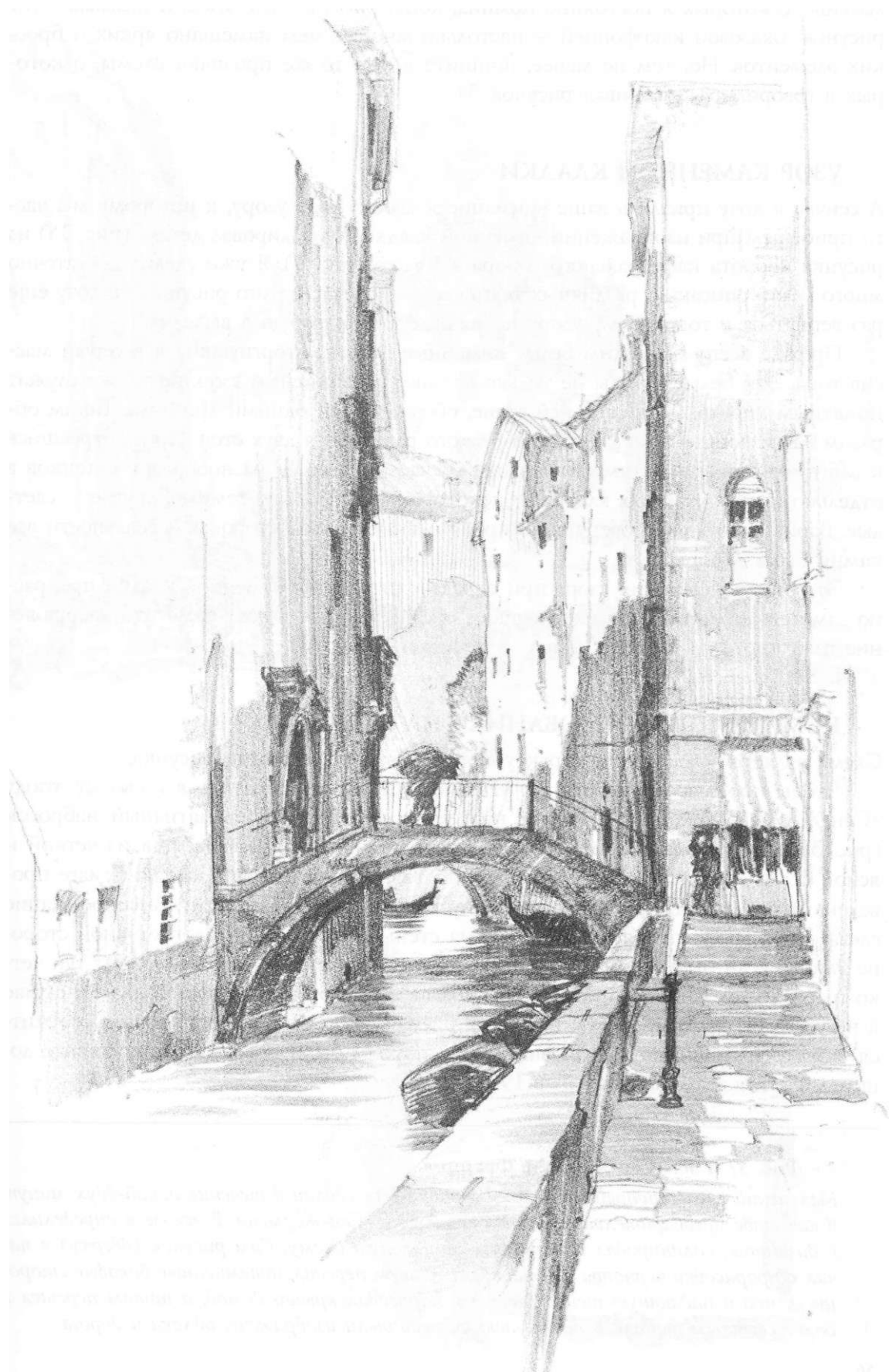
Рис. 35. Деталь ворот кафедрального собора в Уэлсе.

Тональный узор на узкой стене — типичный прием, используемый при изображении каменной кладки. Белые формы, вторгшиеся в тональную массу, имеют двойное назначение — они создают живописный узор и служат переходом к примыкающей стене. Заметьте разнообразие оттенков внутри отдельных камней кладки — это совершенно произвольные вариации тона, имеющие мало общего с действительностью.

Рис. 36. Канал в Венеции.

Прогуливаясь вдоль каналов Венеции, то и дело замираешь, любуясь необычайно эффектными композициями, которые меняются в зависимости от времени дня, то есть от освещения. В любое другое время дня игра света и тени в моем рисунке выглядела бы иначе. Освещенная солнцем стена оказалась бы в тени, и эффект от падающей темной тени был бы абсолютно смазан. Проблему «входа» или «выхода» из картины я в данном случае решил путем создания произвольного узора из каменных плит тротуара. Можно также обратить внимание на стену дальнего дома, где участок гладкого тона сочетается с резкими штрихами острозаточенного карандаша над ним. Не было необходимости прорисовывать структуру этой стены так же тщательно, как кладку узкой вертикальной стены в конце тротуара. Дп и здесь было достаточно наметить несколько каменных блоков внутри тонального массива (постепенно переходящего в белую бумагу), чтобы передать прочность и надежность строения.

Из собрания Рональда Холдена.



массиве, о которых я постоянно помнил, когда рисовал этот этюд. Я называю этот рисунок джазовой какофонией — настолько много в нем намешано ярких и броских элементов. Но, тем не менее, поищите в нем те же признаки схемы, о которых я говорил, рассматривая рисунок 31.

УЗОР КАМЕННОЙ КЛАДКИ

А сейчас я хочу привлечь ваше внимание к своего рода узору, к которому мы часто прибегаем при изображении каменной кладки. Я изолировал деталь (рис. 35) из рисунка «Ворота кафедрального собора в Уэлсе» (рис. 9). Я уже уделил достаточно много места описанию различных технических аспектов этого рисунка, но хочу еще раз вернуться к тональному узору на узкой стене, которую я выделил.

Прежде всего мы видим белые каменные формы, вторгнувшиеся в серый массив тона. Эти белые формы не только создают живописный узор, но также служат приятным переходом к соседней стене, обозначенной одними линиями. Таким образом мы избегаем нежелательного резкого разделения двух стен. Присмотревшись к заштрихованным частям стены, мы замечаем огромное разнообразие оттенков в отдельно взятых участках кладки — некоторые камни более темные, другие — светлые. Вариации тона — совершенно произвольные с моей стороны, в реальности все камни были одного цвета.

Этот прием создания узора при передаче структуры каменной кладки прекрасно заметен во многих других рисунках, среди которых я хочу отметить изображение плит тротуара в этюде «Канал в Венеции» (рис. 36).

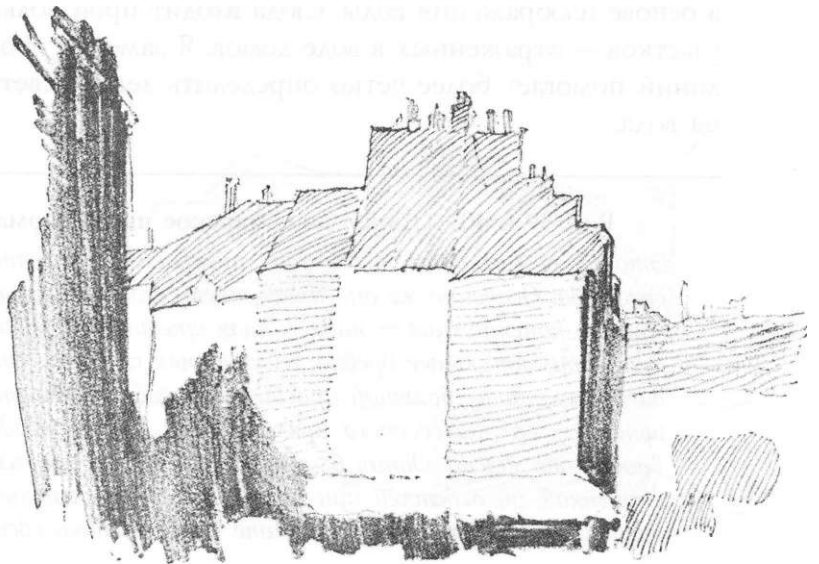
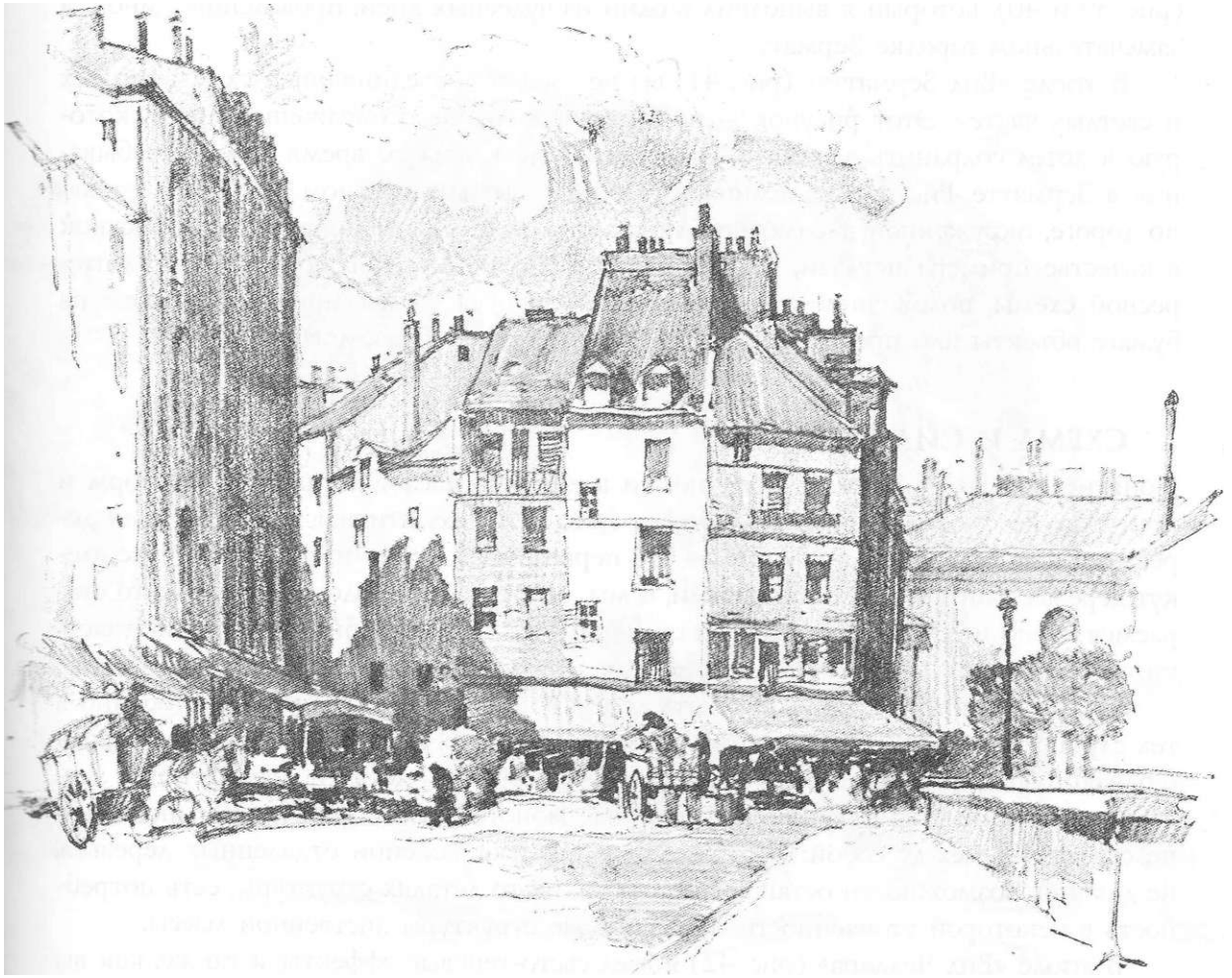
КОМПОЗИЦИЯ, ОСНОВАННАЯ НА СХЕМЕ

Схема является своего рода структурной основой композиции рисунка.

Чтобы проиллюстрировать это утверждение, я хочу обратиться к своему этюду «Сен-Жермен» (рис. 37). Рядом с ним вы видите грубый схематичный набросок (рис. 38), который я сделал, чтобы показать, что рисунок развивается из четкой и ясной схемы, встающей перед внутренним взором еще до того, как на бумаге проведена первая линия. Я увидел эту сцену в очень удачный момент. Высокое здание слева отбрасывало потрясающую тень на стены домов на противоположной стороне улицы. Если бы день был облачным, то в сцене не просматривалась бы так четко готовая схема и мне пришлось бы создавать свою собственную. В любом случае я не уехал бы из этого места, не сделав рисунка, который, между прочим, относится к тому времени, когда основным транспортом были повозки, запряженные лошадьми. Этот этюд был сделан в 1925 г.

Рис. 37 и 38. Сен-Жермен, Франция.

Маленький схематичный набросок (справа) был сделан в течение одной-двух минут в качестве предварительного эскиза к рисунку «Сен-Жермен». В эскизе я определился с дизайном, спланировал и упростил тональную схему. Сам рисунок (вверху) я начал с прорисовки черноты под навесами, затем передал затемненные боковые стороны домов и падающую тень. Следом я нарисовал крыши домов, а потом перешел к более светлым тонам. В последнюю очередь были изображены облака и дорога.



Похожая схема просматривается и в рисунке «Старое швейцарское шале» (рис. 39 и 40), который я выполнил в один из чудесных дней, проведенных мною в замечательном городке Зерматт.

В этюде «Вид Зерматта» (рис. 41) вы не увидите объединяющей схемы темных и светлых частей. Этот рисунок — не более чем точное отображение сцены, которую я хотел сохранить в памяти из-за отеля, где я жил во время своего пребывания в Зерматте. Рисунок напоминает мне и о довольно трудном подъеме к отелю по дороге, окруженной абсолютно одинаковыми домами. Я привожу этот рисунок в качестве примера неудачи, невозможности сделать волнующую работу без интересной схемы, положенной в ее основу. Довольно часто мы лишь отображаем на бумаге объекты или предметы, которые хотим таким образом запомнить.

СХЕМА И СИЛУЭТ

Понятие схемы применимо, конечно, ко всему, что касается силуэтов, их форм и контуров. Рассмотрите силуэты деревьев (рис. 82). Схематичная передача этих деревьев, столь различных по форме, — это первое, что должно нас заботить. Нас влекут деревья с интересными силуэтами, и мы, работая над этюдом, прежде всего стараемся верно и точно передавать их силуэты, а уж потом разбивать крону на участки света и тени.

Часто нам приходится изображать деревья не более чем силуэтами, особенно в тех случаях, когда они расположены достаточно далеко. Если же мы рисуем деревья с близкого расстояния, то возникает проблема передачи деталей переплетения ветвей и листвы. Листва зачастую смущает нас монотонным повторением множества не связанных между собой деталей. Даже при изображении отдаленных деревьев, не дающих возможности остановиться на каких-то деталях структуры, есть потребность в некоторой утонченности при передаче структуры лиственной массы.

В этюде «Вид Чеддара» (рис. 42) я ввел свето-теневые эффекты, а также, как вы видите, острым карандашом добавил акценты внутри силуэтов деревьев. Все это сделало более интересной текстуру и тон рисунка, который иначе мог бы показаться сравнительно однотонным.

Говоря о рисунке «Вид Чеддара», можно добавить пару слов о схеме, лежащей в основе изображения воды. Сюда входит произвольный узор с вариациями белых участков — отраженных в воде домов. Я заметил, что использование резких тонких линий помогает более четко определить легкие светлые тона, которыми выполнена вода.

Рис. 39 и 40. Старое швейцарское шале, Зерматт.

Это шале могло бы послужить прекрасным сюжетом для любого изобразительного средства. Особенно же оно привлекает художника, работающего в карандаше, потому что его конструкция — нависающая крыша, выступающие концы балок, поддерживающих горизонтальные бревна, из которых сложены стены, — все это очень осязаемо и дает карандашу большой простор для работы. Рисунок был сделан при удачном освещении — солнце светило прямо в свод крыши, создавая глубокие, интересные тени. Вообще-то фасад здания был однотонным, но его изображение богато разнообразием, оттенков; он освещен при помощи белых участков, на которых линиями намечены бревна. Рядом (рис. 40) вы видите схематичный светотеневой анализ рисунка.

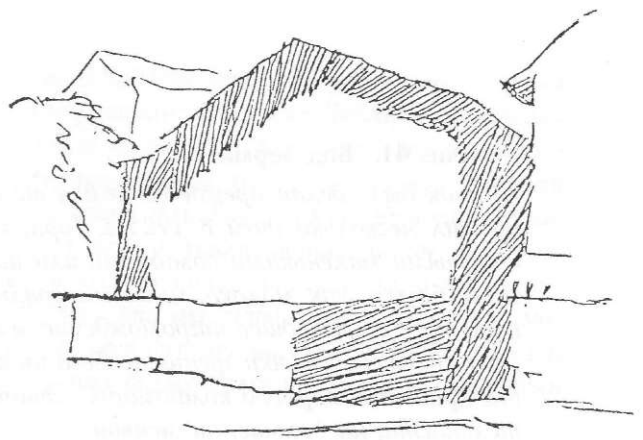




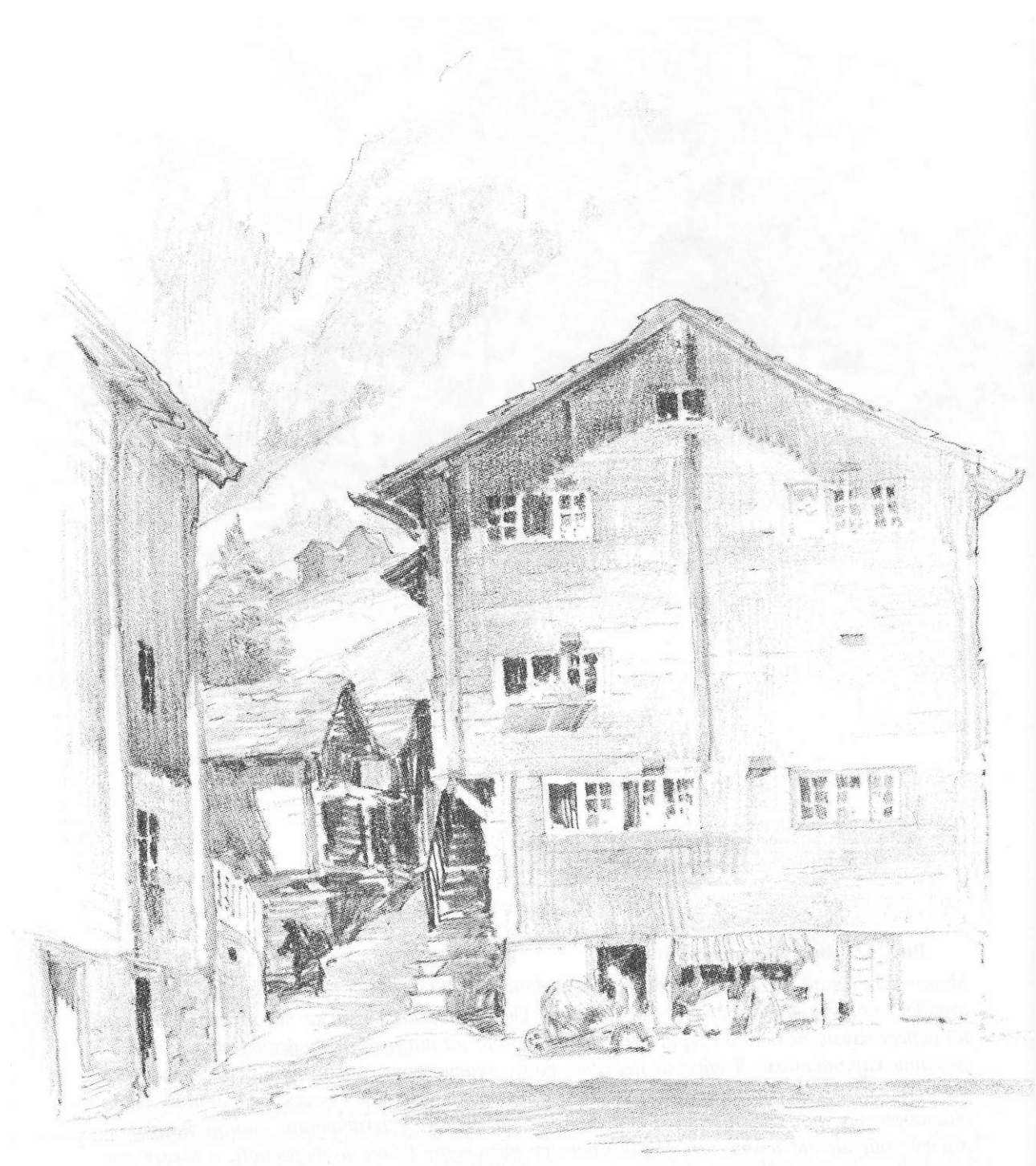
Рис. 41. Вид Зерматта.

Рисунок был сделан прежде всего для того, чтобы сохранить память об отеле, где я прожил несколько дней в 1925 г. Гора, круто взмывающая вверх за отелем, усеяна простыми маленькими домиками, или шале. Ручей, бурлящий на переднем плане, казался белым, как молоко, из-за минеральных отложений, вымываемых из близлежащих гор. Сумасшедшее нагромождение маленьких домиков вдоль всей дороги к отелю с эстетической точки зрения особого интереса не представляло, поэтому я и не стал выстраивать строгую композицию. Этот рисунок — реальное отображение действительности, ни больше, ни меньше.



Рис. 42. Вид Чеддара, Англия.

Много лет назад, когда мне довелось побывать в Чеддаре, это был прекрасный сонный городок, построенный вдоль одной улицы. Он располагался ниже Чеддарского ущелья на берегу изумительного озера, легко намеченного на рисунке. Воду всегда тяжело изображать карандашом. Я обычно передаю воду, акцентируя легкие тональные штрихи резкими тонкими линиями, что сделал и на этот раз. Хочу также обратить ваше внимание на то, как прорисованы деревья на берегу: усиливающие линии придают листве ощущение плотности и делают ее текстуру более интересной, а всему рисунку в целом придают большую устойчивость. Эти акценты, созданные при помощи линий, используются и вокруг светлых участков внутри массы деревьев. В нижней части деревья очень темные, чтобы контрастно белые дома на их фоне выглядели более выразительно.



ТОН И ОТТЕНОК

Чтобы термин «тон» не вводил в заблуждение некоторых читателей, стоит объяснить, что тон, во всяком случае для меня, это цветотон, что, согласно словарю, обозначает темный или светлый оттенок (или валер) цвета. Но когда разговор идет не о работе в цвете, то под тоном обычно подразумевают оттенок. В данном случае слово «тон» мне кажется более подходящим, поскольку у термина «валер» есть побочные значения, не задействованные в черно-белом рисунке.

В заключение я хочу напомнить, что схема — это первое, о чем должен задуматься художник, анализируя предмет или сюжет, который он намеревается рисовать. Схема — это якорь для каждой детали его рисунка. Все формы привязываются к основной схеме. Очень полезно делать быстрые схематичные эскизы любой сцены или предмета (подобные тому, которые я набросал для рисунка «Сен-Жермен» (рис. 37)), во всяком случае до тех пор, пока анализ не будет автоматически проводиться в голове художника.

Рис. 43. Еще одно швейцарское шале, Зерматт.

Темный проход между домами и лесенка, ведущая вверх, устанавливают тональность для других участков серого тона. Эта тональная шкала — от очень темного до совсем светлого — особенно заметна на участке, где изображена тень, падающая от нависающей крыши. То же самое можно сказать и о тональной палитре фасада — тона, удаляясь от центра внимания, постепенно становятся все более светлыми. Штрихи, которыми изображено здание, по большей части горизонтальные; ими переданы, например, бревна, из которых сложено шале. Монотонности удалось избежать, добавив контрастные вертикальные штрихи, которые, однако, не настолько резкие, чтобы поломать горизонтальную структуру шале. Далекие холмы или горы передать карандашом достаточно сложно. Перед художником всегда встает вопрос: следует ли для их передачи воспользоваться тоном или только одними линиями?



Я никогда не переставал удивляться теням. Сегодня утром, ближе к полудню, я сижу и пишу в нашем саду, который с одной стороны огражден изящной стенкой из клинкерного кирпича, выложенной итальянским мастером (с ним я бы с удовольствием познакомился). В арочной нише, сделанной в стене, находится великолепное скульптурное изображение головы. Это копия скульптуры майя. И вот лучи октябрьского солнца падают на скульптуру и оживляют ее. Она отбрасывает чудесную тень, падающую на неровную поверхность стены. Плетущаяся лоза, которой задрапирована стена, слегка нависает сверху над аркой ниши и добавляет свою зубчатую тень к тени скульптуры. Иногда мне кажется, что мы удостаиваемся свыше тем, что в какой-то миг у нас по-новому открываются глаза, и мы внезапно видим необычайную красоту самых простых вещей. Это был один из тех моментов, когда, задумавшись, я в который раз вспомнил слова Уильяма Сарояна, процитированные во второй главе. Прочтите их еще раз. Читая это высказывание в первый раз, вы могли не заметить всей глубины, посчитав его поэтическим отступлением, а вовсе не практическим руководством, каковым слова Сарояна являются на самом деле.

Тени полностью или почти полностью отвечают за схему или узор, на котором основано большинство рисунков. Великолепным примером такой доминирующей схемы может послужить тональный анализ моего этюда, сделанного в Маузохуле (рис. 49). Тени почти всегда определяют большую часть форм сюжета и являются основой схемы для большинства рисунков.

ТЕНИ И ФОРМА

Тени — лучшие друзья художника. Без теней формы невидимы. Нарисуйте предмет одним цветом, без оттенков, подсветите его так, чтобы каждая поверхность была одинаково освещена — и предмет исчезнет из вида. Форму можно описать одним очертанием, контуром — описать, но не изобразить. Контуров нет в реальности, хотя у очертаний есть важная эстетическая функция в изображении, к которой мы привыкли с детства, когда начинали рисовать именно очертания или контуры предметов.

Рис. 44. Улица в Ассизи.

Я включил в книгу несколько зарисовок улиц в Ассизи из-за их необычайной архитектурной привлекательности. Этот рисунок был сделан, когда солнечные лучи играли на стенах домов такую прекрасную мелодию света и тени, что не было необходимости импровизировать, изобретая свой теневой узор. Единственным исключением являются тона переднего плана, ведущие взгляд к центру рисунка. Заметьте произвольный узор серого и белого на освещенных солнцем стенах. Фигуры в конце улицы служат тональными акцентами и оживляют сцену.

Тени, отбрасываемые формами и их деталями, в свою очередь определяют характер самих форм. Следовательно, художник старается достаточно точно передать формы в том виде, в каком они встречаются в природе. Тени, падающие от невидимых форм, а значит, не являющиеся важными для точности передачи сюжета, можно трактовать произвольно и использовать по своему усмотрению, чтобы сделать более интересной композиционную схему света и тени. Так я и поступил, рисуя улицу в Ассизи (рис. 44) и канал в Венеции (рис. 45). В обеих сценах тени, падающие на освещенные солнцем стены, не дают ни малейшего намека на формы, давшие им жизнь, поэтому художник волен изменить их согласно своим эстетическим вкусам, без оглядки на реальность.

Иногда, однако, падающая тень определяется и регулируется природой поверхности, на которую она падает. В обоих вышеприведенных случаях тени падали на практически ровные голые стены.

АКЦЕНТИРОВАНИЕ ТЕНЕЙ

Совсем другая ситуация в рисунке «Мост Риальто в Венеции» (рис. 46). В данном случае тень у ближайшего края моста наделена описательной функцией — она определяет скульптурные изгибы и завитки конструкции, перекинутой через Большой канал. Эта тень — самая важная часть всего рисунка. Я специально ждал того времени дня, когда она падает именно так, как изображено на рисунке.

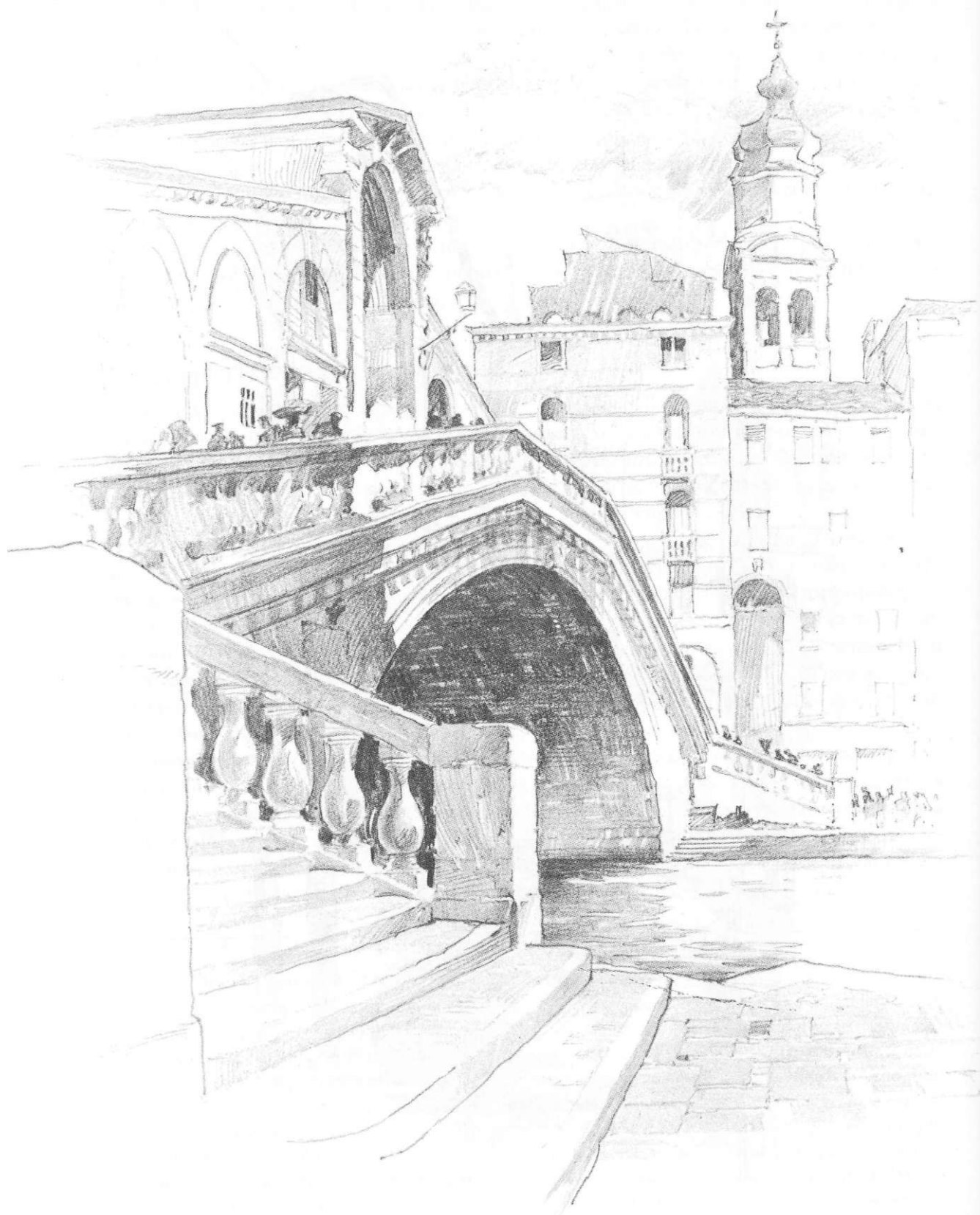
Заметьте, что тень более темная у очерчивающего края. Изучив другие рисунки, вы увидите такую же трактовку тени. Это распространенная практика. Этот эффект, который может присутствовать, а может и не присутствовать в природе, зависит от освещения и отраженного света, сильно влияющего на тени. Но тени, переданные с подчеркнутым упором на край, придают рисунку законченность и оживляют композицию. Даже если тень и не является определяющей, она все равно вносит некоторое оживление в картину, благодаря контрасту с освещенными участками, на которые она падает.

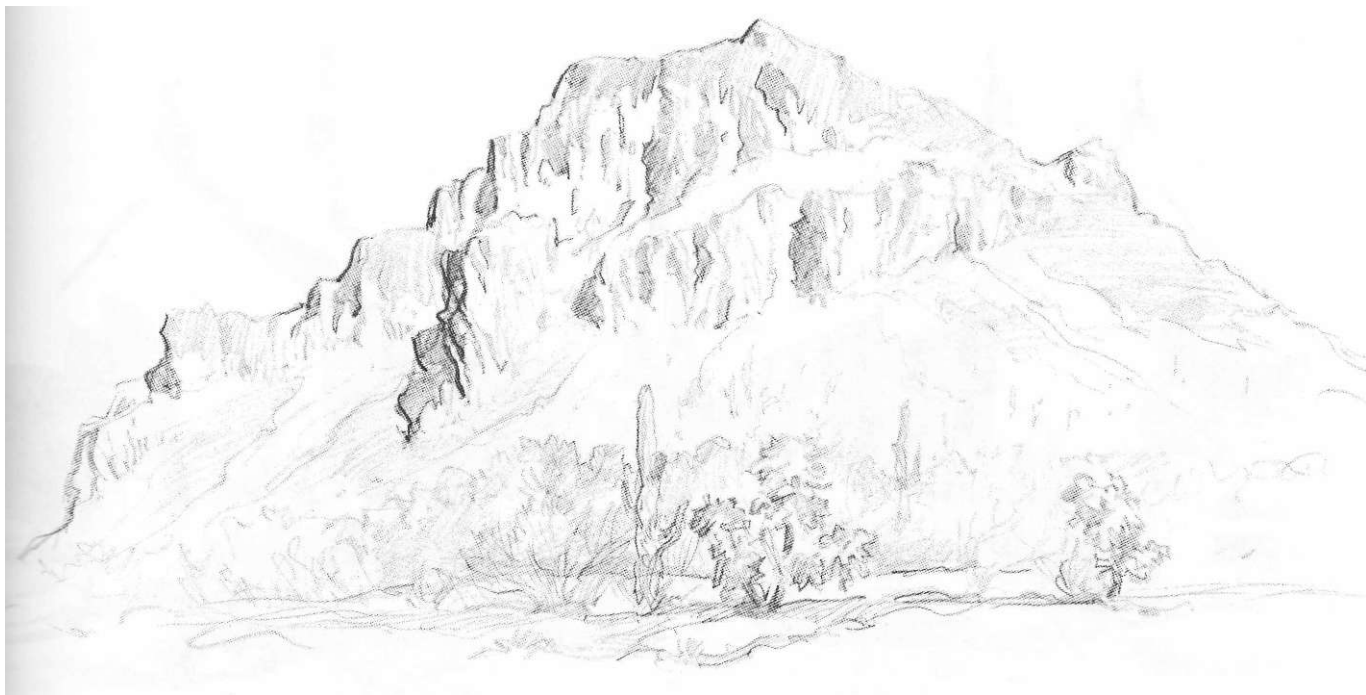
Акцентирование краев теневых участков является важным аспектом изображения горных пиков возле Гейтс Пасс в Тусоне, Аризона (рис. 47). Очевидно, что в данном случае, где точность не так актуальна, как при изображении архитектурных сооружений, акцентирование теней (даже линиями) становится важным техническим приемом. Усилить тень у края очень легко, потому что, энергично рисуя, вы естественным образом более сильно нажимаете на карандаш у края тени.

Рис. 45. Канал в Венеции.

В солнечную погоду практически в любое время, дня игра света и тени придает каналам Венеции необычайно впечатляющий и живописный вид. Художник может сделать с тенями все, что подсказывает ему воображение. Мой рисунок, наверное, почти точно отображает реальный узор теней, который в первую очередь и привлек мое внимание к этому сюжету. Тень, падающая на фасад правого здания, интересно сочетается с темным, мостом и отражениями в воде. У дома, расположенного слева, прорисованы только те детали, которые необходимы для придания ему ощущения реальности. Освещенным участкам, домов необходима была тональная проработка для более точной передачи их структуры. Эти очень светлые тона были нанесены вертикальными, диагональными и горизонтальными штрихами.







4 Рис. 46. Мост Риальто, Венеция.

Оригинал рисунка размером двадцать три на тридцать сантиметров выполнен на бумаге «Alexis». Для публикации в книге его пришлось немного уменьшить. Рисунок получился большей величины, чем мои обычные зарисовки, потому что мне показалось, что требуется больше места, чтобы точно изобразить все великое множество деталей сюжета. В тексте я специально остановился на некоторых аспектах передачи теней в рисунке. Но есть и другие факторы, о которых я хочу сказать пару слов. На большинстве моих рисунков небо безоблачно, но на этот раз мне показалось уместным слегка наметить облака, используя их в качестве тонального моста, соединившего два возвышающихся архитектурных сооружения, что внесло свою лепту в композиционную целостность картины. Ученики обычно затрудняются, когда им нужно изобразить воду. Вели в воде отражаются тени, как, например, в данном случае, я стараюсь по возможности ограничить залитые тоном участки. Здесь я, очевидно, чувствовал необходимость очень точно проработать отражения и даже резко очертил их на воде, чтобы использовать в качестве аккомпанемента к архитектурным формам.

^ Рис. 47. Неподалеку от Старого Тусона, Аризона.

Эти разрушенные вершины завораживают своими причудливыми формами. Обратите внимание, что тени резко акцентированы, чтобы усилить выступы скал, отбрасывающие их. Посмотрите также и на более гладкие заросли у основания. Этот быстрый набросок был сделан на бумаге «Alexis» карандашами 4B, 2B и HB.



Рис. 48. Мауздоул, Корнуолл, Англия.

Можно только удивляться, почему этой изящной корнуоллской гавани дали такое название (буквально «мышинная нора»). Как и в других корнуоллских гаванях, вода, зашедшая туда во время прилива, сохранялась при помощи каменной дамбы, шлюз которой открывался и закрывался в зависимости от потребностей рыболовецкой флотилии. Какой художник, увидев такую сцену, мог бы удержаться и не зарисовать ее? Наверняка эту сцену изображали сотни, если не тысячи раз. Возможно, первое, что бросается в глаза в моем этюде, — это тот факт, что весь эффект, производимый рисунком, создан полностью благодаря теням. В сопровождающем этюд тональном анализе (рис. 48) так же, как и в самом рисунке, видно, как путем осветления тона создается впечатление перспективы. Лодка с рыбаками не только является иллюстративной деталью, но и вносит в рисунок уравновешивающую темную ноту.



Рис. 49. Тональное изображение Маузхоула, Корнуолл, Англия.

Этот тональный анализ рисунка 48 показывает основную светотеневую схему рыбацких домов. Заметьте, что здесь часть переднего плана (очень светлого на самом рисунке) основательно затемнена, чтобы подчеркнуть ее важность для всей композиции в целом.

ТВОРЧЕСКОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ТЕНЕЙ

Рисунок «Угольные склады в Бруклине» (рис. 22) показывает, как можно, творчески изменяя тени и затемненные места, добиться своей цели, в данном случае — сконцентрировать внимание зрителя на нужном участке. Затемненные стены в рисунке «Ворота собора в Уэлсе» (рис. 9) — пример того, как художник может творчески играть тонами и оттенками. В действительности вся поверхность стены фасада была затемнена практически одинаково. В моем же рисунке на стене представлена почти вся гамма тонов и их оттенков — от светлых до темных, причем более темные тона употреблены совершенно произвольно, там где я посчитал это нужным для достижения стратегических целей всей композиции. Такая тональная игра оттенков света и тени дает художнику прекрасную возможность создать желаемый узор и невероятно оживляет рисунок. Затемненная улица на рисунке выполнена таким образом, чтобы создать приятный вход в картину: приближаясь к переднему плану, оттенки светлеют, постепенно переходя в линейный рисунок.

Иногда тень, падающая от предмета, выявляет его натуру с необычайной полнотой. Приведу в качестве образца мой рисунок, сделанный в Маузхоуле, Корнуолл, Англия (рис. 48). Схема этого этюда (рис. 49) показывает, насколько важно увидеть сюжет в упрощенных тонах. В этот тональный анализ я включил некоторые части, которые в самом рисунке были сделаны иначе, например кусочек пляжа на переднем плане. Эта часть совершенно произвольна. Я передал ее тоном, чтобы показать, что любую составляющую рисунка можно подчеркнуть таким образом. Другими словами, форма этой части была придумана и включена в общую композицию рисунка. Этот кусочек виден и на законченном рисунке, однако там он передан очень светлым тоном. В моем тональном анализе по мере удаления оттенки тона становятся все светлее, что, безусловно, является естественным эффектом перспективы.

Не всегда, конечно, форма тени настолько выявляет предмет, как в этой живописной группе домов на побережье залива. Но, думаю, что приведенный пример заставит вас искать некую упрощенную светотеневую схему в любом сюжете, который вы собираетесь нарисовать. Сейчас, глядя на лежащий передо мной рисунок и его тональный анализ, я не могу избавиться от ощущения, что, когда я рисовал этот этюд, мне следовало бы самому более точно придерживаться идей, которые я вам излагаю. Мне кажется, что моя очарованность сюжетом заставила меня передать его чересчур детально.

Произвольные светотеневые узоры часто нужны для того, чтобы сделать рисунок композиционно более интересным. В качестве примера приведу «Руины аббатства в Гластонберри» (рис. 60), где непонятно откуда взявшаяся тень падает на стену справа от арочного входа. Я часто пользуюсь произвольными тенями, когда чувствую потребность усилить композицию, сделать ее более привлекательной. Никого не заботит, откуда берутся эти тени.

В главе, посвященной деревьям, я остановлюсь на том, насколько важны тени при передаче листвы, как для определения структуры, так и для усиления впечатления.

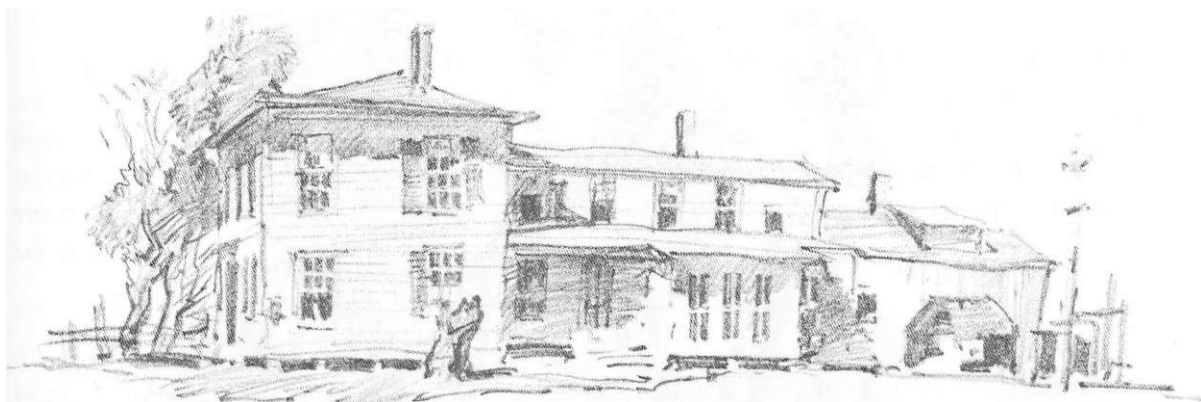


Рис. 50. Зброшенная ферма, Салисбэри, Коннектикут.

Сделанный за пятнадцать минут весьма небрежный набросок брошенных построек. Сюжет привлек мое внимание расположением теней, которое придало старому дому веселый, солнечный вид.



Мы уже немного говорили о текстуре в главе «Приемы работы карандашом», но предмет требует дальнейшего изучения. Мы обсуждали и роль, которую играет бумага при передаче различных текстур, но повторение может оказаться кстати, поскольку важность правильного выбора бумаги для отображения той или иной текстуры часто игнорируется даже теми, кто специально обучался изобразительному искусству.

ТЕКСТУРА С БЛИЗКОГО РАССТОЯНИЯ

Вопрос о текстуре нельзя не затронуть, поскольку он очень важен для имитации текстуры реального предмета. Взгляните, например, как передан фарфор китайской статуэтки (рис. 51) или текстура мрамора колонн храма Зевса (рис. 10). Изображая эти предметы, я старался как можно правдоподобнее отобразить на бумаге материал, из которого они сделаны. Безусловно, точно передать можно текстуру только тех предметов, которые мы видели с близкого расстояния.

К этой категории я не могу не отнести восхитительные текстуры стволов и ветвей старых деревьев, ветеранов непрекращающихся войн со стихией, измученных и покрытых шрамами непреклонного процесса старения. Таков, например, старый клен (рис. 52). Карандаш прекрасно приспособлен для передачи мельчайших деталей текстуры практически любого предмета.

БУМАГА И ТЕКСТУРА

Совершенно очевидно, что для имитации ровной, гладкой текстуры нужно выбрать относительно гладкую поверхность. И в то же время в магазинах можно увидеть бумагу с чересчур гладкой поверхностью, которая не подходит для рисования графитовым карандашом. Матовая бумага, которая кажется совершенно гладкой на ощупь, на самом деле достаточно зерниста, в чем можно убедиться при помощи увеличительного стекла. Благодаря своему составу матовая бумага дает самый гладкий тон, потому что ее зернистость исчезает при нажатии на бумагу достаточно твердым карандашом.

Рис. 51. Китайский фарфор.

Фигурка, находящаяся в Бруклинском музее, нарисована почти в натуральную величину. Поверхность у фарфора кажется светящейся, поэтому очень важно не увлечься бликами, что может разрушить форму и отвлечь внимание. Это может показаться удивительным, но эффект свечения этих небольших фигурок достигнут тем, что они почти полностью переданы полутонами и тенями с очень ограниченным количеством сильных бликов — кусочков оставленной белой бумаги в точно выверенных местах.

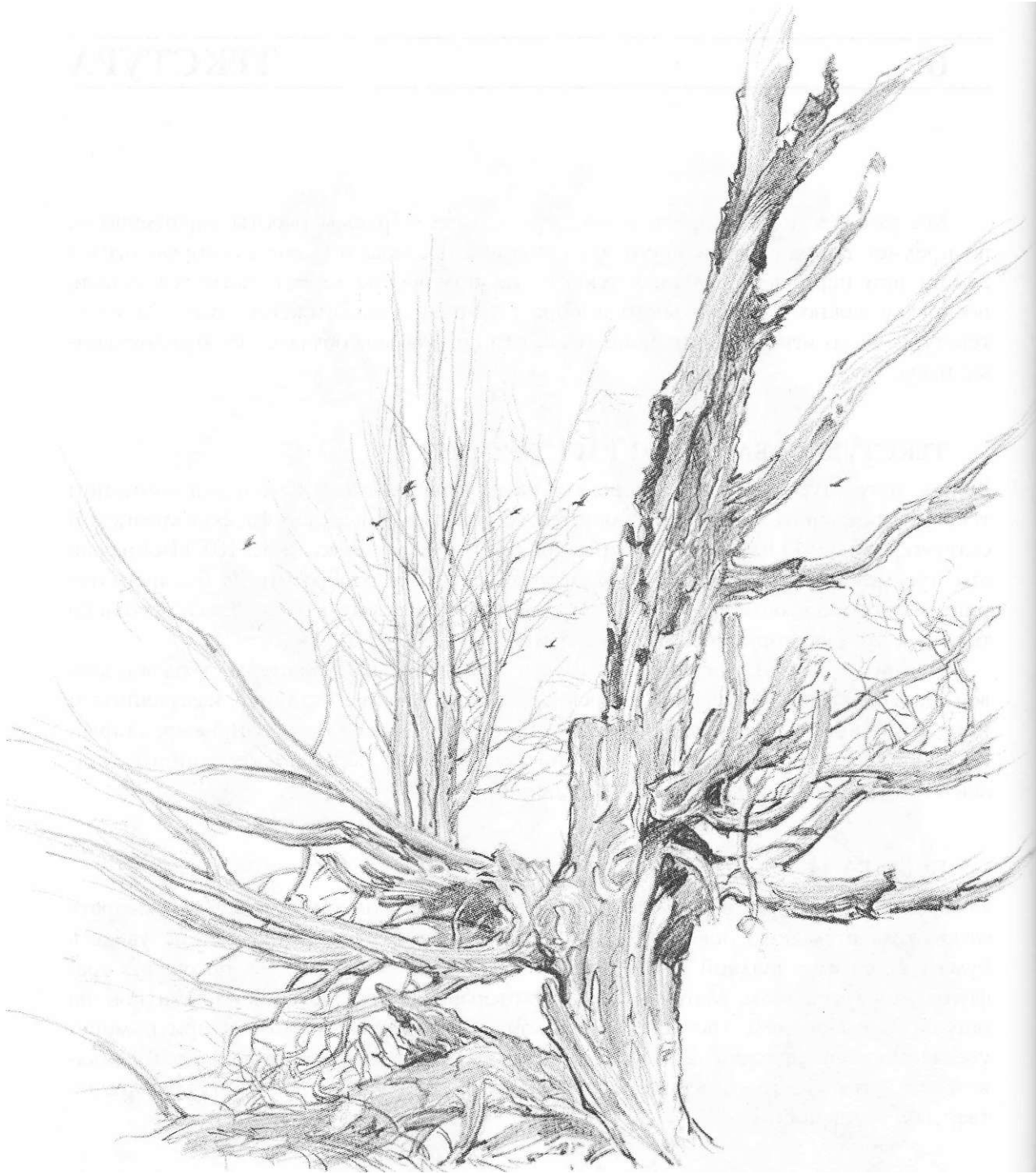


Рис. 52. Сухой клен на ферме моего сына Аддрена Уатсона в Вермонте.

Я был очарован красотой этого старого дерева. Обычному человеку живое дерево, скорее всего, покажется более красивым, а мертвое может даже вызвать отвращение. Но художник обязательно полюбуется жутковатой красотой странных переплетений ветвей, текстурой сморщенной коры, темными пятнами гнили, разбросанными там и тут. Заметьте техническую виртуозность изображения, сочетающую линию и разнообразие мягких, гладких штрихов.



Рис. 53. Чарли.

Я нарисовал много человеческих фигур и портретов, но большинство из них мне не принадлежат, и я не могу сделать их репродукций. Поэтому эта часть моего творчества в книге не представлена. Однако этот портрет Чарли (уроженца Беркшир Хиллз в Монтерее, штат Массачусетс, где на протяжении многих лет у меня был летний домик) продемонстрирует, насколько полезной может оказаться техника широкого штриха для создания портрета, особенно когда время для рисования ограничено. Я использовал два или три мягких карандаша; глаза и часть лица вокруг них выполнены острозаточенным карандашом, чтобы достичь большей точности.

КАРАНДАШ И ТЕКСТУРА

Рисунок китайской фарфоровой статуэтки (рис. 51) был выполнен много лет назад на бумаге «Alexis». Гладкая текстура голов была передана острозаточенным карандашом и, возможно, тон был слегка растерт растушевкой. Обратите внимание на то, что контуры бликов и рефлексов очерчены очень резко. Блики на одной из голов были акцентированы и линией волос.

Что касается портрета Чарли (рис. 53), то тут просматривается почти контрастное техническое решение. Этот рисунок, сделанный очень быстро, за четыре или пять пятнадцатиминутных сеансов, требовал широких, свободных штрихов. Но даже здесь можно заметить настойчивое стремление к четким определениям, особенно там, где важно тщательное моделирование деталей лица. Для точной передачи характерных деталей был необходим острозаточенный карандаш.

При изображении нефритового Будды (рис. 54) применялась совершенно иная техника. Чтобы имитировать характерно гладкую, тщательно отделанную поверхность этой прекрасной китайской фигурки из нефрита, было необходимо выстроить тональность и, насколько возможно, создать впечатление полупрозрачности этого драгоценного камня. Очевидно, что было невозможно достичь цели чересчур свободным использованием техники широкого штриха: большая часть работы была выполнена карандашами, которые были заточены довольно остро, а затем проработана мягким грифелем в тех местах, где самые темные акценты подчеркивают свет и рефлексы. Последними были нанесены длинные штрихи в верхней части груди, чтобы добавить впечатление прямоты и открытости. Боюсь, что репродукции не могут воспроизвести все тонкости оригинала.

В этюде чудесной каменной лестницы Уэльского собора (рис. 55) стоит обратить внимание на интересный текстурный контраст между шероховатыми камнями, из которых сложены стены, и гладкими, отполированными каменными ступенями лестницы, текстуру которых «создали» стопы бесконечного множества прихожан, придавших лестнице ее теперешний гармоничный вид. К тому же стена и имитация солнечных лучей, падающих через оконные рамы, подчеркивают яркость света. Обратите внимание на то, как солнце смазало все детали стены, на которую попадают прямые лучи.

АБСТРАКТНАЯ ТЕКСТУРА

Существует и так называемая абстрактная текстура, которую можно определить как манеру рисования, применяемую для передачи тональных участков безотносительно к их подлинной природе и структуре. Хорошей иллюстрацией является изображение стены в «Узкой улочке в Ассизи» (рис. 57). Конечно, в некоторых местах намечена каменная кладка, но в основном стены переданы длинными размашистыми штрихами.

Абстрактная текстура — своеобразный экзамен для способностей и выразительных возможностей художника. Здесь раскрывается то техническое мастерство, о котором говорят, что художник «следует за карандашом» (мы вернемся к этому в главе, которая так и озаглавлена). Такое возможно лишь при спонтанном рисовании. Это то техническое чутье, которым так хочет обладать каждый ученик, но оно приходит только с практикой, и его нужно терпеливо ожидать.

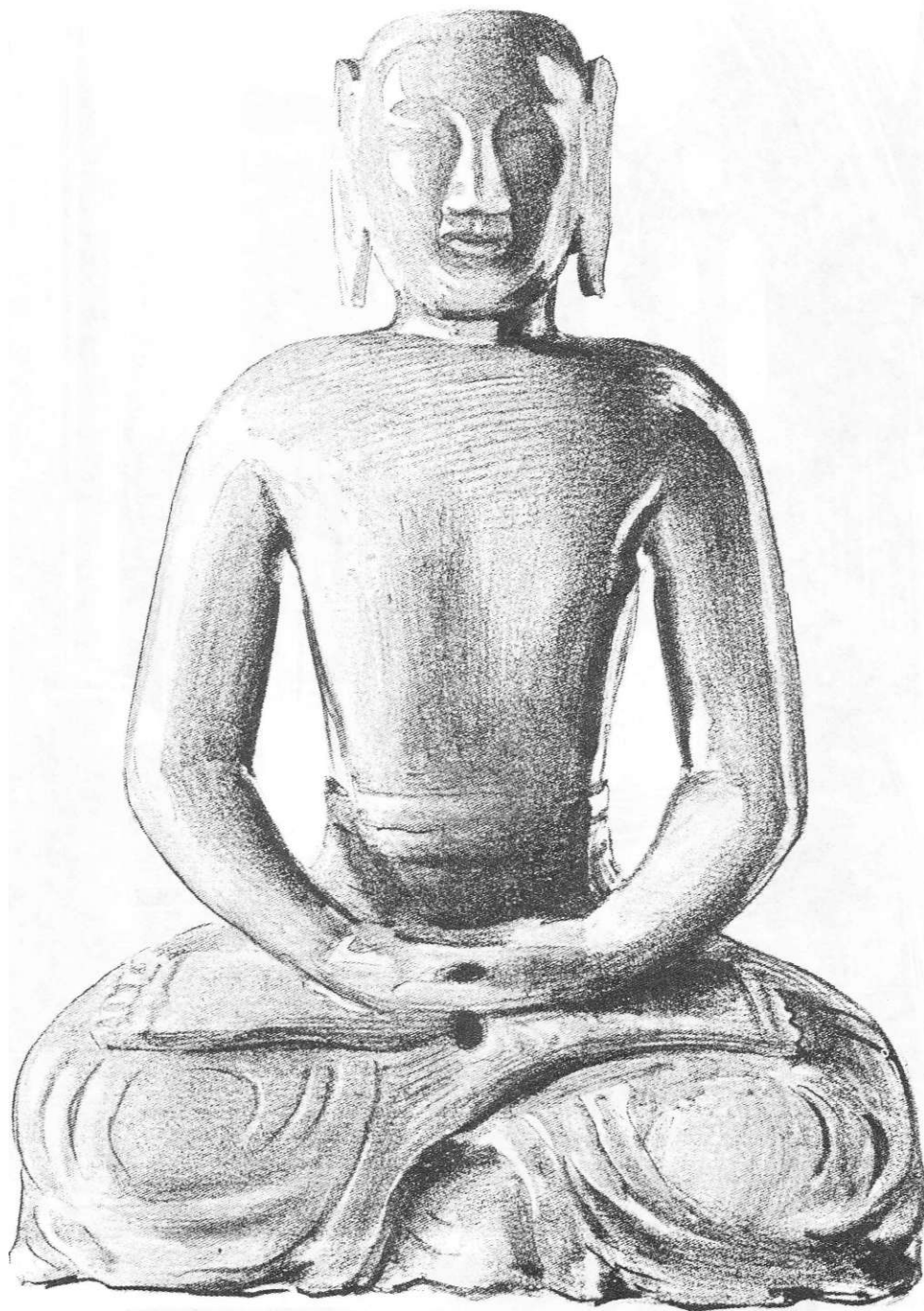


Рис. 54. Нефритовый Будда, Бруклинский музей, Нью-Йорк.

Я рисовал острозаточенными карандашами, чтобы лучше отобразить характерную гладкость поверхности и точность деталей этой прекрасной китайской статуэтки из нефрита, а также постараться передать ее полупрозрачность. Самые темные акценты, усиливающие светлые места этой драгоценной скульптуры, проработаны мягкими карандашами. Длинные штрихи в верхней части груди привнесют ощущение прямоты и открытости.



Рис. 55. Каменная лестница Уэлского собора.

Обратите внимание на контраст между грубой шероховатой текстурой камней, из которых сложены стены, и ступенями лестницы, гладко отполированными стопами бесчисленного множества прихожан.

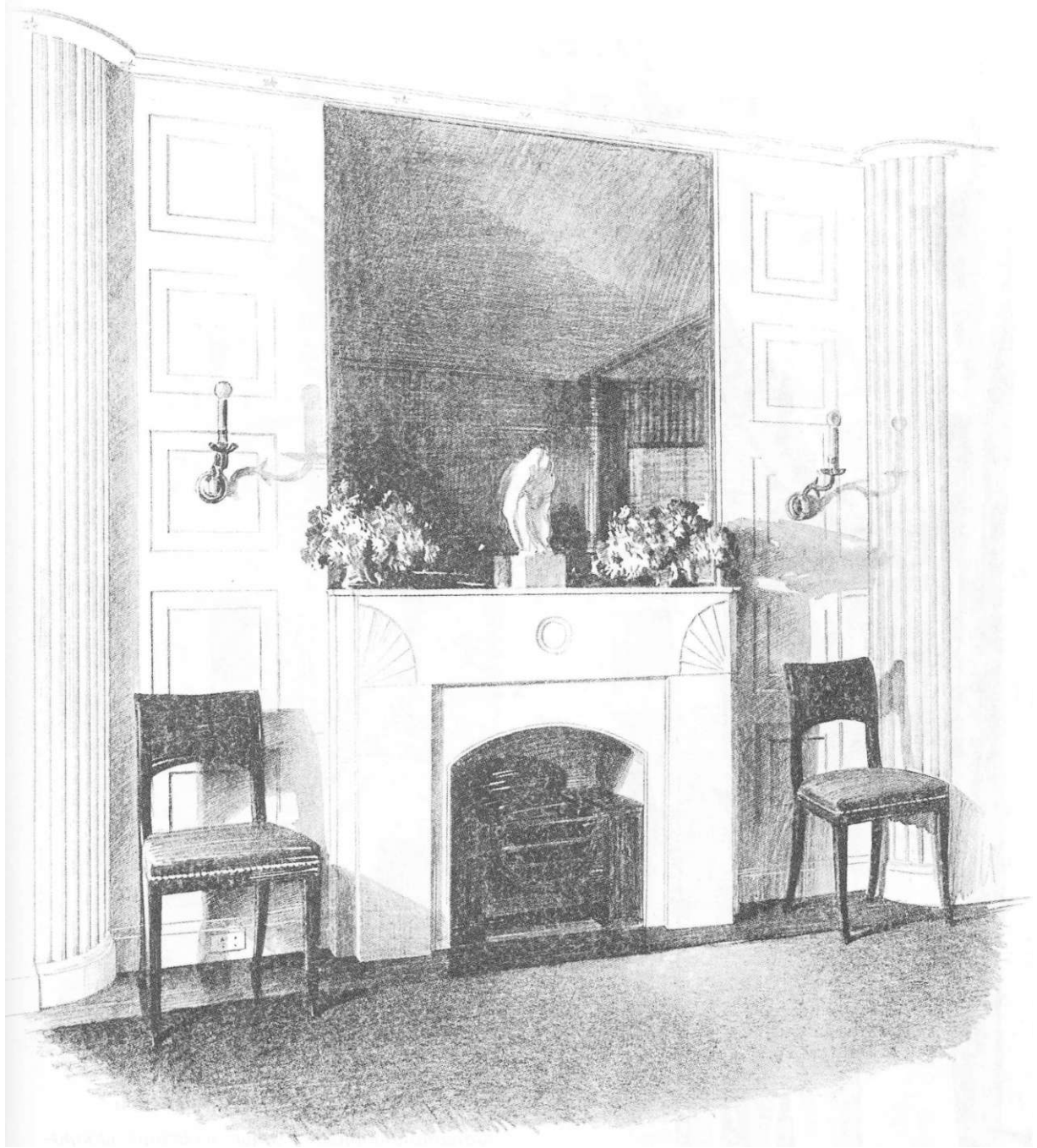


Рис. 56. Интерьер.

Я сделал этот рисунок, чтобы продемонстрировать, что при помощи простого карандаша можно прекрасно изобразить интерьер. Я воспользовался линейкой для построения рисунка, так как очевидно, что требовалась некая механическая основа для передачи таких архитектурных деталей, как каннелюры колонн. Темные отражения в зеркале — великолепный экзамен для карандаша, с которым он справился, сумев передать тончайшие переходы тона. Я постарался избежать фотографической точности, подчеркнуто демонстрируя, что рисунок выполнен именно карандашом. Стулья полностью нарисованы без помощи линейки. Рисунок сделан на матовой бумаге, что позволило лезвием прочистить белые линии в нужных местах.



Рис. 57. Узкая улица в Ассизи.

Каньоноподобные улицы особенно завораживают художника. Мне кажется, что я удачно передал стены, выполнив их в основном широкими штрихами. Направление штрихов самое разное, я хотел таким образом показать разнообразие текстур старых каменных блоков, кирпича и штукатурки. Длинным штрихам противопоставлены короткие, кое-где вводится тонкая линия, например в освещенной солнцем части тротуара. Обратите внимание на луч солнца — произвольный трюк, призванный усилить эффект солнечного дня.



Рис. 58. Внутри ворот Сан-Франческо, Ассизи.

Этот кусочек городского пейзажа мне очень понравился. Я привожу его здесь, чтобы показать многообразие путей, которыми карандаш может передать текстуру каменных и кирпичных стен домов. Обратите внимание на техническое разнообразие штрихов, использованных для изображения здания слева — длинные размашистые штрихи сочетаются с более короткими горизонтальными и вертикальными штрихами. Заметьте также исполнение стены напротив нас. Внимательно рассмотрите узор из серых тонов, передающий кладку стены. Какой монотонной казалось бы эта стена без врезающихся в серую массу белых пятен, оживляющих композицию и показывающих, что стена освещена солнцем! Идущая под уклон улица проработана в темных тонах; структура опорной стены показана прорисовкой всего нескольких каменных блоков, из которых она сложена.



Рисование в больших и малых городах может стать захватывающим занятием при условии, что сюжет рисунка действительно интересен. Непременно нужен эмоциональный стимул, который магическим образом заставил бы карандаш стать послушным орудием в вашей руке. Кроме того, есть «лучшее» время дня для рисования и подходящая погода для работы вне дома. Должно светить солнце, причем под нужным углом, чтобы создать тени, необходимые для придания драматичности вашему рисунку, в особенности, если вы изображаете архитектурное сооружение. Часто бывает так, что сюжет, который в облачный день кажется совершенно неинтересным, преобразуется и приводит нас в восхищение, как только его осветят солнечные лучи.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ стимул

В главе «Смотреть и видеть» я постарался объяснить необычайно важную взаимосвязь между художником и объектом. Я сказал, что рука (мышца) является незаменимой частью в триумвирате (глаз, мозг, рука), отвечающем за видение. Ответная реакция руки на предмет зависит от эмоций, которые вызывает у нас этот предмет. Если эмоции яркие и сильные, кажется, что рука водит карандашом по бумаге автоматически. Я часто говорил своим ученикам: «Следуйте за карандашом». Безусловно, такого не следует ожидать на первых этапах обучения, однако если вы будете последовательны и терпеливы, это *обязательно случится*. Но для того, чтобы дать толчок этому процессу, необходимы какие-то незнакомые или захватывающие сюжеты. Художник, впервые попавший в другую страну, где все вокруг кажется глазу непривычным, чувствует эмоциональный подъем, побуждающий его к творчеству. Именно подстегиваемый романтикой новых впечатлений и непривычного окружения, художник и создает свои лучшие работы.

Я вовсе не хочу сказать, что для того, чтобы испытать такой эмоциональный подъем, обязательно ехать за границу. Пусть у себя дома и труднее найти необычные сюжеты, все же они есть и здесь. И, конечно же, многое зависит от восприятия самого художника. Большинство моих собратьев могли проехать через промышленный городок Велати, к югу от Олбани, Нью-Йорк, совершенно не вдохновившись открывшимися перед ними видами. Но много, очень много лет назад я заехал в Велати по дороге в Олбани, и это место очаровало меня с первого взгляда. Долгие годы меня не оставляло желание вновь посетить его, чтобы порисовать. Сколь-

Рис. 59. Старая улица в Сорренто, Италия.

Мне показалось, что эта улица в Сорренто представляет собой интересный объект для этюда. Проблема здесь, как и в любой подобной ситуации, состояла в том, насколько тщательно проработать стены домов, как бы обрамляющих картину. Обычно достаточно прорисовать стены очень умеренно, нужно лишь сделать узнаваемой их структуру. Но в данном случае мне нужно было продумать, как включить в композицию дополнительные элементы — двери, окна и другие детали — в сочетании с произвольной тональной схемой и разнообразием текстур.

ко раз я говорил себе: «Я должен вернуться в Велати!» Без сомнения, городок радикально изменился с тех пор, как я там побывал. И я думаю, что, возможно, кто-то из читателей, знающих Велати, только удивится моему желанию, не понимая, чем он меня так притягивает. Может быть, если я приеду туда завтра, то задам себе тот же вопрос.

НЕПРЕДВИДЕННЫЕ СЛУЧАЙНОСТИ

Практически в любом месте Европы художник окружен эмоционально стимулирующими сюжетами для картин. Однако даже в такой оптимальной для художника среде случайные обстоятельства могут так или иначе помешать ему. Так и произошло в Сорренто во время моего первого визита в Европу, совершенного с целью сделать серию рисунков. Я поселился в пансионате, расположенном высоко на известковых скалах, частоколом вздымающихся на южном берегу Неаполитанского залива. Вокруг пансионата рос апельсиновый сад, из которого открывался вид на Везувий. Уилл С. Тейлор, коллега-художник, и я решили нанять экипаж (все происходило в то чудесное время, когда запряженные лошадьми экипажи были практически единственным средством передвижения), чтобы проехать по городу и поискать интересные сюжеты. Сама идея была неплохой, но в ней таилась скрытая ловушка. Прежде всего нам было трудно, если не сказать невозможно, общаться с возницей, поскольку ни я, ни Уилл не владели итальянским. Возница хотел как можно скорее познакомиться нас со всеми достопримечательностями города и завершить экскурсию, но в конце концов мы достигли взаимопонимания.

Мы планировали выбрать объект для рисования, а затем, удобно устроившись в экипаже и отгородившись таким образом от возможных помех, рисовать в свое удовольствие. Но мы не приняли в расчет мух — да, да, мух. Не то чтобы они беспокоили нас, но они изводили нашу лошадку, которая резко их стряхивала и переступала с ноги на ногу. Рисовать было невозможно. Хорошо, предположим, что лошадь можно было выпрячь из коляски, и мы смогли растолковать удивленному вознице цель столь неслыханной просьбы. В конце концов мы достигли желаемого результата, но привлекли к себе немалое внимание прохожих. Представление привело к тому, что сбегались любопытные домохозяйки, желающие узнать, что происходит. Три или четыре из них попытались заглянуть в нашу переносную мастерскую, рискуя перевернуть коляску и положить конец всему мероприятию. Только через некоторое время они оставили нас в покое. «Улица в Сорренто» (рис. 59) — ма-

Рис. 60. Руины аббатства в Гластонберри, Англия.

Солнце подчеркнуло утонченную красоту этого произведения архитектурного искусства. Внимание сосредоточено на входе. Мне пришлось при помощи карандаша заглянуть в глубь затемненного входа, что было нелегкой задачей. В таких случаях художник должен позволить свету проникнуть внутрь, чтобы определить очертания находящихся там архитектурных форм. Задача требует осторожного нанесения черного, перемежающегося с разными более светлыми тонами. Слева от вертикальной массы просматривается разрушенный неф церкви. Аиства, обрамляющая его, передана очень просто, белые, залитые солнцем участки создают привлекательный узор. Заметьте, что стена нефа, хоть и сделанная более светлой, чтобы вписаться в перспективу, выполнена очень точными, четкими штрихами. В таких ситуациях очень важно не запутаться в технических тонкостях.

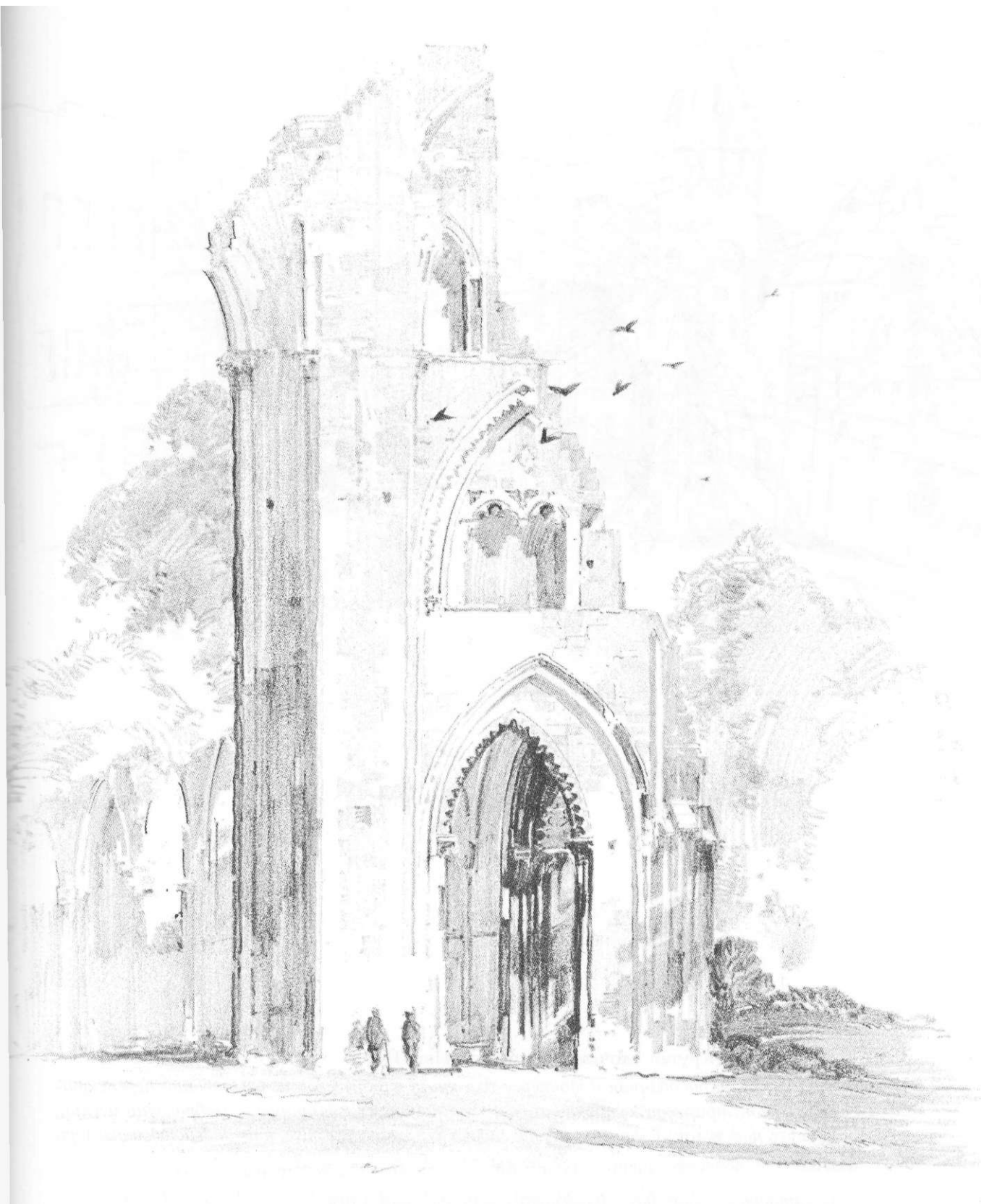




Рис. 61. Крутая улочка в Йонкерсе, Нью-Йорк.

Эта щель, нарисованная в Йонкерсе для книги «Творческое использование перспективы», демонстрирует достаточно сложную проблему, связанную с изображением улиц, идущих под уклон. В данном случае задача усложняется тем, что задействованы, три уровня.

Печатается с любезного разрешения Reinhold Book Corp.

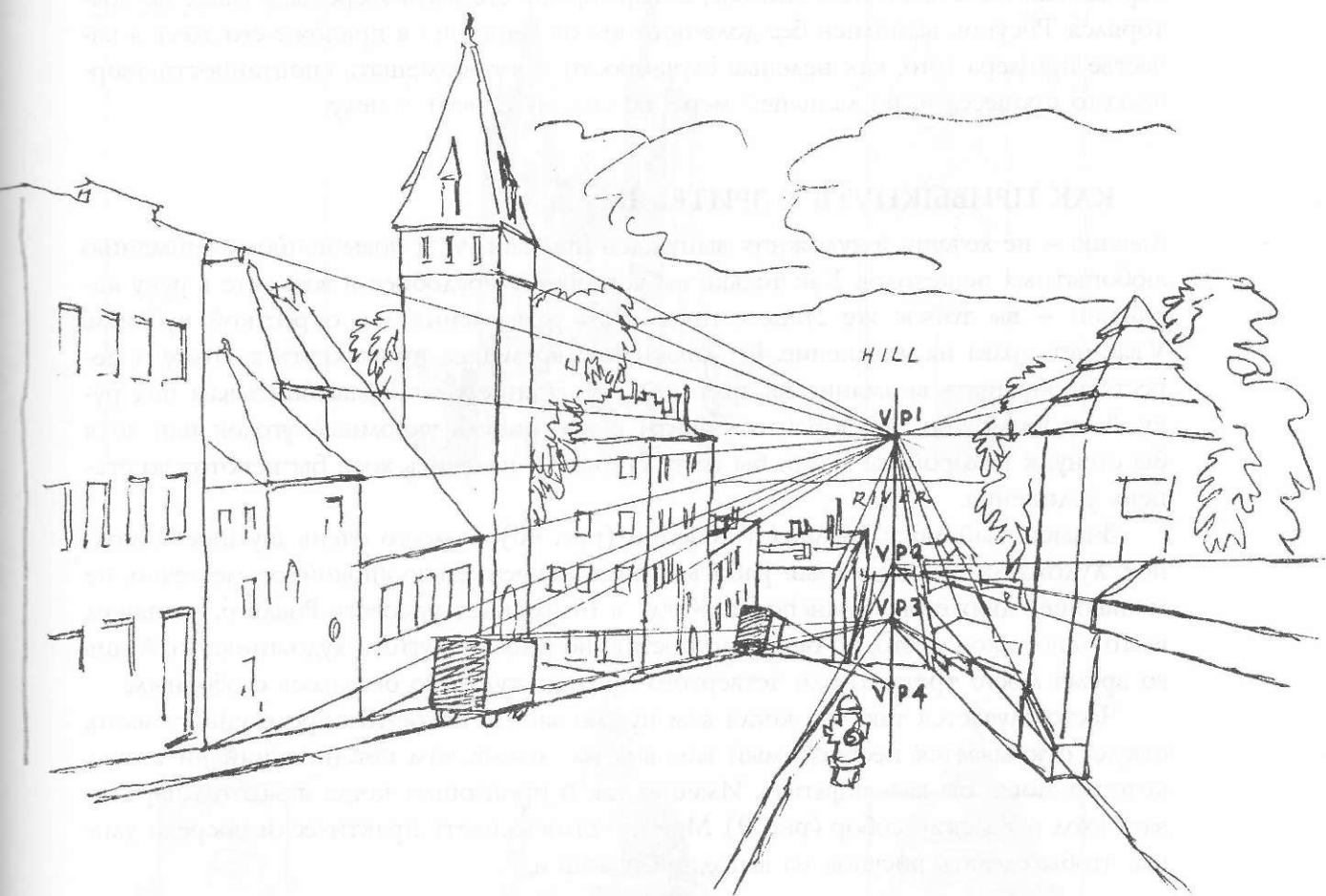


Рис. 62. Схема построения перспективы крутой улочки.

На схеме указаны различные точки схождения, присутствующие в рисунке этой улицы, резко идущей под уклон. Заметьте, что у целых групп объектов — общие точки схождения, и только у грузовичка — отдельная точка схождения.

термальная память об этом эпизоде, который, можете быть уверены, больше не повторился. Рисунок выполнен без должного вдохновения, но я привожу его здесь в качестве примера того, как нелепые случайности могут помешать спонтанности творческого процесса и, по меньшей мере, не способствовать успеху.

КАК ПРИВЫКНУТЬ К ЗРИТЕЛЯМ

Хочешь — не хочешь, а художник вынужден привыкнуть к повышенному вниманию любопытных пешеходов. Как только вы устроитесь поудобнее и возьмете в руку карандаш — вы тотчас же станете предметом развлечения для окрестной публики. У вас нет права на уединение. Вы должны со временем привыкнуть к этому и перестать обращать внимание на зрителей, с уважением заглядывающих вам под руку. Если возможно, то старайтесь найти какой-нибудь укромный уголок или хотя бы стену, к которой вы могли бы сесть спиной и получить хотя бы некоторую степень уединения.

Знаменитый мост Риальто в Венеции (рис. 46) — место очень шумное и людное. Художник вынужден для работы искать относительно спокойное местечко, не мешающее движению транспорта. Когда я отправился рисовать Риальто, то нашел всего одно такое место, но оно было постоянно занято другими художниками. Лишь во время моего третьего или четвертого прихода туда оно оказалось свободным.

Часто случается так, что когда вам нужно занять какое-то определенное место, откуда открывается необходимый вам вид на объект, там нет ни ниши ни стены, которая могла бы вас защитить. Именно так и произошло, когда я захотел нарисовать вход в Уэлский собор (рис. 9). Мне пришлось сидеть практически посреди улицы, чтобы сделать рисунок из выгодной позиции.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЦЕНТРА РИСУНКА

Рисуя дома и улицы, мы, естественно, прежде всего решаем, где будет находиться центр, то есть то место, на котором мы хотим сосредоточить внимание зрителя. Именно здесь мы сконцентрируем детали и тон. Другие участки и детали занимают подчиненное положение, даже если они являются важной частью пейзажа и совершенно необходимы для композиции рисунка. Второстепенные участки лишь намечаются, передаются более светлым тоном или вообще одними линиями. Изящный выход из картины — искусство, которое приходит только с опытом. Под выходом из картины я подразумеваю такую проработку периферийных участков рисунка, которая как бы связывает сюжет с соседними зданиями и окружающей средой. Это может быть сделано путем осветления оттенков по мере приближения к краям или переходом на рисунок линиями.

Иногда центром, где концентрируется внимание, а значит, и тональные контрасты, может явиться сравнительно небольшая деталь, как, например, портал в Глстонберрийском аббатстве (рис. 60) в Англии. В таких случаях значение других архитектурных элементов вовсе не умаляется, они лишь передаются более светлыми тонами и тонкими линиями. То же самое можно сказать и о работе «Башня кафедрального собора в Уэлсе» (рис. 21), где все части рисунка выполнены таким образом, чтобы привлечь внимание к этой жемчужине архитектурного искусства.

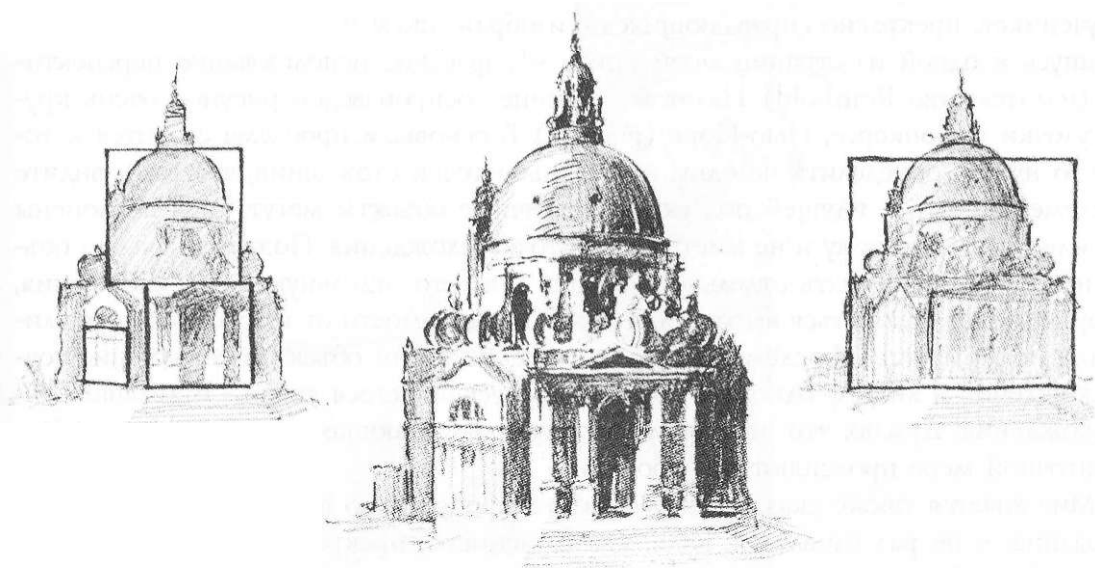
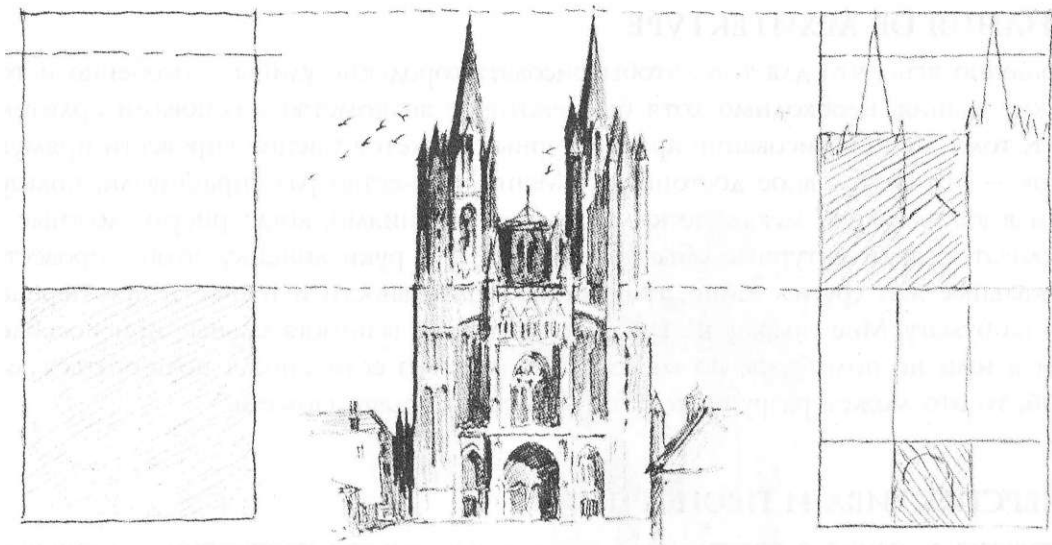


Рис. 63. Изучение пропорций.

Эти иллюстрации демонстрируют, как определить пропорции при помощи пятисантиметрового квадрата в качестве единицы измерения. На рисунке 63А (вверху) вы видите, как сначала квадрат делит собор на верхнюю и нижнюю половины (вверху слева). Чтобы соотнести второстепенные части объекта со всей формой, квадрат нужно отодвинуть подальше от глаз (вверху справа). Рисунок 63В (внизу) показывает, что хотя три квадрата совершенно очевидны даже на первый взгляд (внизу слева), большой, полностью описывающий форму квадрат все же желателен в качестве первого измерения.

Из моей книги «Творческое использование перспективы». Печатается с любезного разрешения Reinhold Book Corp.

ЗНАНИЯ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Совершенно ясно, что для того, чтобы рисовать городские улицы, а особенно исторические здания, необходимо хотя бы некоторое знакомство с основами архитектуры. К тому же при рисовании архитектурных сюжетов умение «провести прямую линию» — это безусловное достоинство. Меня множество раз спрашивали, пользуюсь ли я какими-либо механическими приспособлениями, когда рисую сложные и замысловатые архитектурные объекты, и беру ли в руки линейку, чтобы провести вертикальные или другие линии, требующие тщательности и точности при перенесении на бумагу. Мне самому не требуются никакие вспомогательные приспособления, и я ими не пользуюсь, но вовсе не считаю, что если иногда пользоваться линейкой, то это может разрушить спонтанность передачи сюжета.

ПЕРСПЕКТИВА И ПРОПОРЦИИ

Практические знания о перспективе, так же, как чувство пропорции, совершенно необходимы художнику. Перспектива — предмет чересчур сложный и глубокий, чтобы обсуждать его на страницах этой книги, которая посвящена скорее вопросам передачи тона, чем изображению как таковому. Однако я хочу все же упомянуть проблему, связанную с изображением наклонных улиц, которая часто беспокоит даже учеников, прекрасно справляющихся с изображением улиц ровных. Для этого я обращаюсь к одной из страниц моей книги «Творческое использование перспективы» (издательство Reinhold). На этой странице воспроизведен рисунок очень крутой улочки в Йонкерсе, Нью-Йорк (рис. 61). В основном проблема сводится к тому, что нужно определить не одну, а несколько точек схождения, что вы и видите на схеме. На улице, идущей под уклон, различные объекты могут быть наклонены в ту или другую сторону и не иметь общей точки схождения. Поэтому каждый объект нужно рассматривать отдельно и искать для него отдельную точку схождения, которая может находиться высоко или низко в зависимости от того, опускается улица или поднимается. На схеме видно, что у целых групп объектов есть общие точки схождения и лишь у одного — грузовика, спускающегося вниз, — отдельная точка схождения. Думаю, что этот рисунок и сопровождающая его схема (рис. 62) в достаточной мере проясняют эту проблему.

Мне хочется также сказать пару слов и о пропорциях, потому что, преподавая рисование, я не раз удивлялся, видя, что у учеников, прекрасно овладевших перспективой, не было чувства пропорции или, во всяком случае, они не руководствовались им во время рисования. Пропорция идентична измерению. Так или иначе мы должны измерять все, что рисуем. Поскольку о реальных измерениях нечего и говорить, мы иногда видим, как художник, держа в вытянутой руке карандаш и прищурив глаз, пытается большим пальцем отметить на карандаше измерения, чтобы таким образом определить пропорции. Измерения такого рода не будут точными, вы никогда не увидите, чтобы профессионал прибегнул к подобному методу.

Рис. 64. Колокольня собора во Фьезоле.

В этой работе меня больше заботила тщательная передача деталей, чем создание волнующего рисунка. Подчеркнута верхняя часть затененной стороны колокольни, изображенная довольно темными тонами. Внизу очень светлые тона, нанесенные линиями, служат переходом к белому фасаду здания.





Рис. 65. Улочка Сан-Андреа, Ассизи, Италия.

В этой сцене внимание настолько сконцентрировано на виде, открывающемся за аркой, что окружающие детали просто выпускаются из вида. Агилье немного структурной поддержки, чтобы объяснить реальность архитектуры арки, плюс небольшой передний план, вводящий нас в картину, — вот и все, что необходимо. Передача большого темного участка, такого как свод арки, всегда является довольно сложной задачей при рисовании карандашом. Я решил, что следует придать штрихам направление, соответствующее перспективе. Обратите внимание, что темная часть становится почти черной у дальнего края арки, чтобы при помощи контраста усилить впечатление от залитого солнцем фасада дома, стоящего на площади.

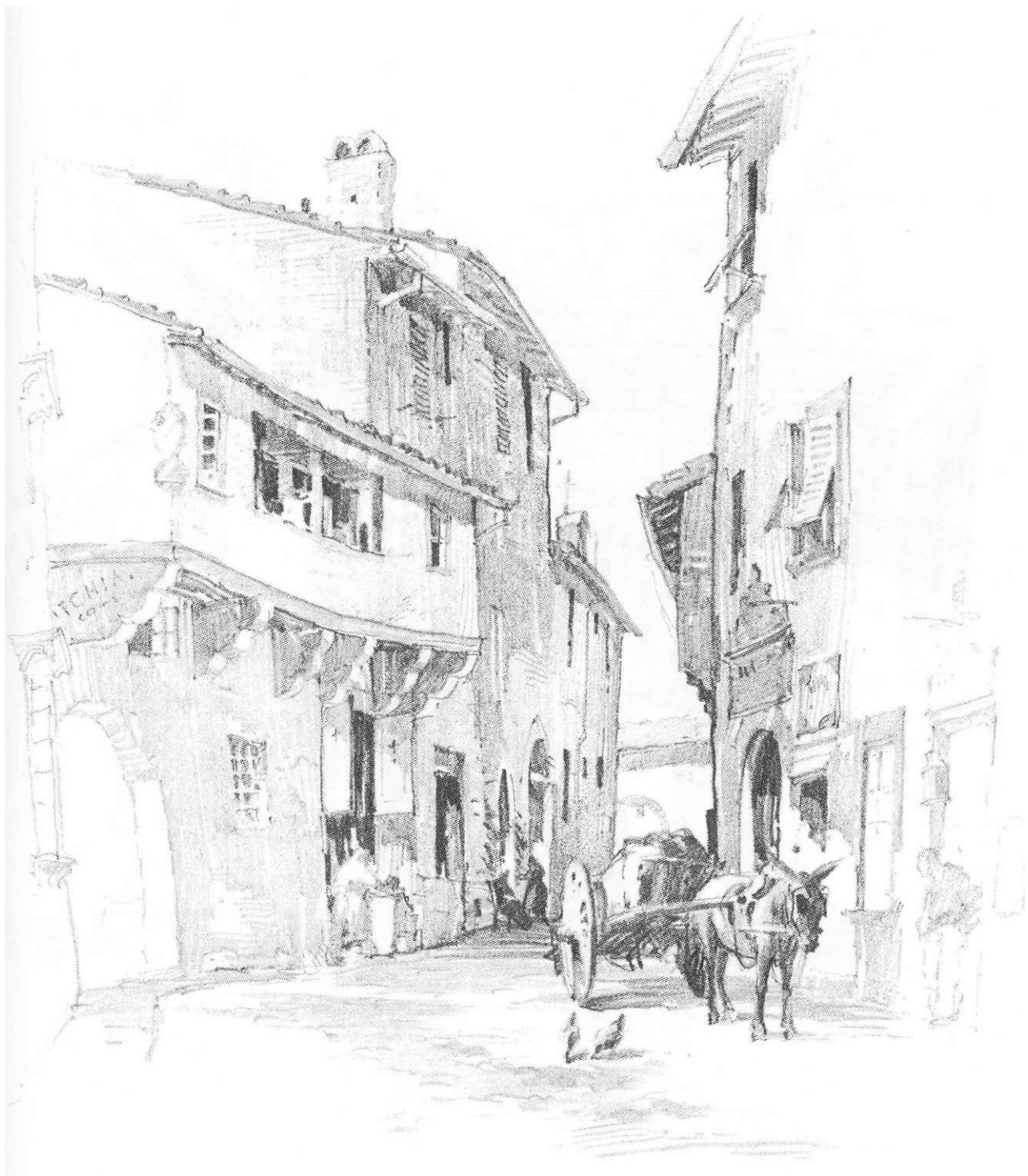


Рис. 66. Главная улица Боргунто, Фьезоле.

Все, что я говорил о технике передачи древних стен улицы в Ассизи (рис. 65), относится и к этому рисунку. Заметьте также, как изображена правая сторона улицы, а именно то, как я обесцветил нижний уровень, чтобы завершить рисунок, используя такие детали, как двери, окна и вывеску. Такие живописные композиционные детали обычно используются, чтобы передать ощущение целостности и завершенности всей композиции.



Рис. 67. Колоннада в Маркоте, озеро Лугано, Италия.

Этот несколько непоследовательный архитектурный объект привлек меня настолько, что заставил сделать получасовой эскиз, пока я ожидал катер, чтобы переправиться в Аугано. Темные фигуры, сидящие за столом, нарушают некоторую монотонность рисунка.



Рис. 68. Францисканский монастырь во Фьезоле.

Мое особое внимание привлек вход в эту часть монастыря. Солнце удачно освещало фасад, давая возможность наблюдать поразительный узор, сотканный из света и тени. Заметьте, однако, что произвольный участок белого врзается в ту часть, которая, без сомнения, в действительности была полностью в тени, что существенно оживляет изображение. Внутри затемненного входа при помощи соотношения темных оттенков намечены некоторые детали.

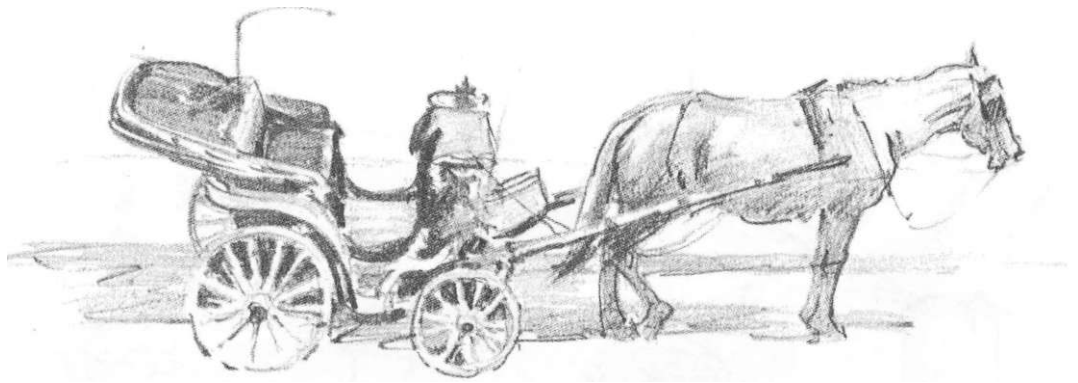


Рис. 69. Экипаж в Сорренто, Италия.

Этот крошечный экипаж был нарисован из окна нашей комнаты в пансионе Кокумел. В нем мы с моим- другом, художником Уиллом С. Тейлором, проделали немало миль, выезжая на этюды в июне 1925 г.

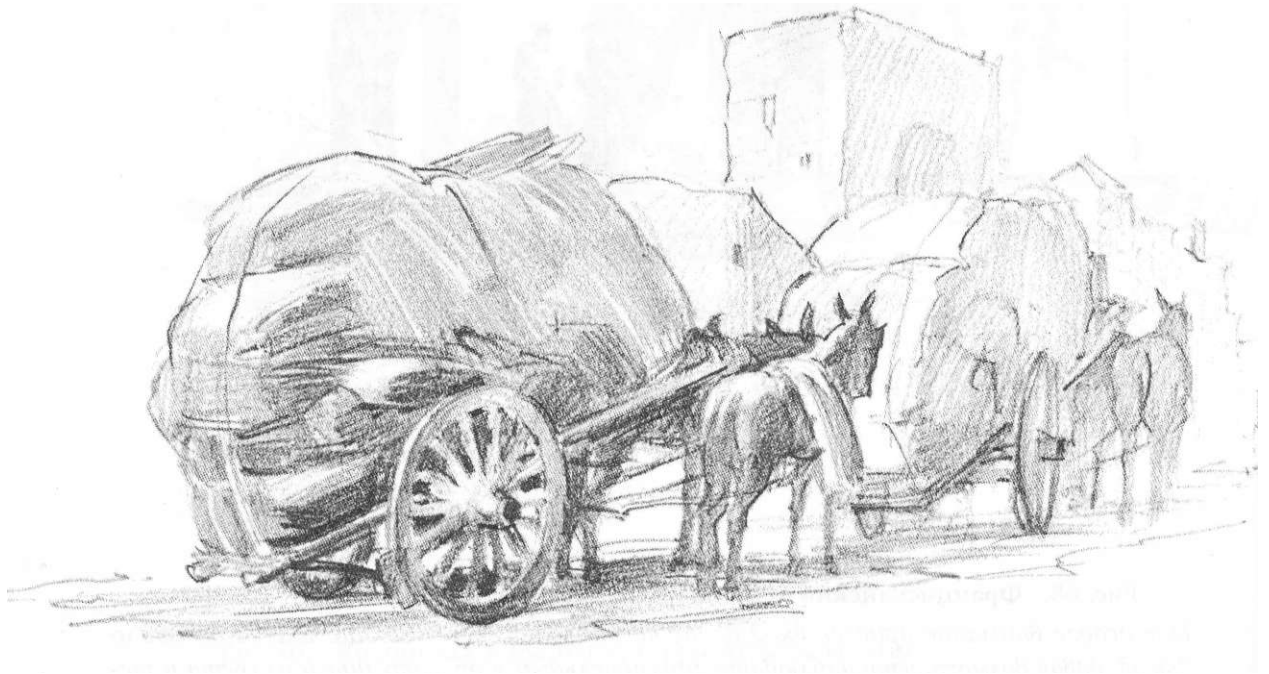


Рис. 70. Грузные повозки во Флоренции, Италия.

Эта сценка была изображена в 1925 г., задолго до того, как вторжение автомобилей нанесло непоправимый вред живописным улицам всего мира.



Рис. 71. Старая почтовая дорога.

Старый дом, окруженный зеленью, показался мне очень приятным сюжетом для рисунка. Мне нужно было лишь перенести расстилающийся перед глазами пейзаж на бумагу. Я, правда, немного изменил направление дороги и добавил вспаханное поле вдоль ее. Это очень небольшой рисунок. Вели бы он был большего размера, то я не смог бы столь же точно и тщательно передать тона. Как только художник берется рисовать подобный сюжет большего размера, ему грозят неприятности. Облакам специально придана такая форма, которая, на мой взгляд, манит зрителя за горизонт, где открывается вид на красивую долину. Рисунок выполнен на бумаге «Video».

Более точный метод основан на соотношении объекта с геометрическими фигурами, самой подходящей из которых, конечно же, является квадрат. Если у вас есть верное представление о квадрате, проблем с пропорциями быть не должно. Я советовал своим ученикам начертить тушью на кусочке прозрачного пластика квадрат со стороной 5 сантиметров. Когда вы рассматриваете объект через этот измерительный прибор, приближаете его к глазам или удаляете его от них, то квадрат становится то больше, то меньше, и в него прекрасно можно «вписать» любую часть объекта или объект в целом. Схемы (рис. 63А и 63В) показывают, как применять этот измерительный прибор для определения пропорций архитектурных форм.

При рисовании пейзажей, где безраздельно властвует кисть, становится очевидна граница возможностей карандаша. Кисть, с ее безграничными вариациями цвета и оттенков, без всяких трудностей может точно отобразить на холсте любой величины естественную цветовую гамму раскинувшегося перед художником пейзажа.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СИМВОЛИЗМА

Художник, рисующий карандашом, лишен возможности изобразить широту полей и холмов, достаточно точно передав их естественные тона, поэтому он должен положиться на то воображение, которое описано в простых схемах, приведенных в десятой главе. При помощи линий и участков, ограниченных линиями и усиленных тоном, художник старается придать рисунку иллюзию реальности, достаточную для того, чтобы зритель ему поверил. Мы знаем, что люди с детства привыкли воспринимать символизм линий при изображении предметов. Поэтому корова, нарисованная на листе белой бумаги, превращает лист в пастбище, а зритель сам добавляет столько различных деталей, сколько позволяет воображение, основанное на индивидуальном опыте каждого человека. Конечно, когда речь идет о городском ребенке, никогда не выезжавшем за пределы асфальтированных улиц, то его воображение, основанное на опыте, в этом случае будет очень незначительным. Но аудитории, к которой обращаюсь я, не требуется присутствие коровы.

РАЗМЕР ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕЙЗАЖА

В одной из глав мы уже обсуждали вопрос оптимального размера карандашного рисунка. Там речь шла о передаче зданий, видимых с разного расстояния. Вопрос размера при рисовании пейзажа связан с ограниченными возможностями карандаша при изображении тональных участков большой величины. Карандаш, как мы уже говорили, не предназначен для передачи больших участков тона. В этом плане ограниченность возможностей карандаша сравнима с ограниченностью гравюры или офорта, которые смотрятся лучше всего, когда они небольшого размера. Если величина рисунка превышает определенный размер, карандаш не может достойно справиться с соотношениями тонов.

Рисую пейзаж, я всегда придерживаюсь допустимых рамок. Возьмите, например, этюд «Старая почтовая дорога» (рис. 71), ширина которого 20 сантиметров. В рисунке такого размера возможности карандаша по передаче тона могут быть раскрыты полностью, чего, я надеюсь, мне удалось добиться. Если бы я нарисовал этот сюжет в два раза большего размера, то тонально он был бы несравнимо менее интересен. Об этом нужно помнить, особенно в тех случаях, когда, как и здесь, важную роль играют черные тона. Каждый, кто рисует карандашом, согласится, что невозможно достичь хорошего качества тона на большом пространстве. Мне даже хочется поинтересоваться, что бы изменилось в лучшую сторону, если бы этот конкретный сюжет был нарисован на листе большего размера.

И в то же время я осознаю, что некоторые художники просто не могут работать в мелком масштабе. Художник, привыкший к большому размеру, мог нарисовать какой-то сюжет в два раза крупнее, чем это сделал бы я, но он изобразил и проработал бы его по-другому. Я вовсе не хочу сказать, что его рисунок получился бы менее интересным, чем мой, но его успех меньше зависел бы от тональных соотношений, чем от других достоинств работы. Размер карандашного рисунка не имеет особого значения, потому что рисунки обычно не обрамляют и не вешают на стену, во всяком случае на ту, где им пришлось бы соперничать с другими картинами. Как бы там ни было, у меня в кабинете на стене висят две картины, которыми я восхищаюсь: одна — сельский пейзаж, гравюра размером пять на девять сантиметров Томаса Насона, а другая — гравюра на дереве «Христос, воскрешающий Лазаря» Бернарда Брусселя-Смита размером пятнадцать на восемнадцать сантиметров. Нет, размер не имеет ничего общего с величиной и величием замысла. Выразительность — вот что важно.

Практически все мои рисунки приведены в книге в натуральную величину, три или четыре немного уменьшены. Итак, я бы посоветовал вам обратиться к другому изобразительному средству, если вы чувствуете, что вам по вкусу работы большего размера.

НЕБО И ОБЛАКА

Этюд «Скалистый мыс» (рис. 72) можно поставить в один ряд со «Старой почтовой дорогой». Они одинакового размера. В обоих сюжетах доминирующим фактором является небо, особенно это проявилось в «Скалистом мысе», где я тщательно продумал дизайн облаков. Я редко захожу так далеко в изображении облаков, находя, что в большинстве рисунков достаточно лишь наметить их контуры и немного заштриховать. Но в работе «Делрей Бич, Флорида» (рис. 73) облака также важны, они необходимы для композиционной поддержки залитого тоном океана и колышущейся от ветра пальмы. Этюд «Скалы в Ларчмонте» (рис. 34) тоже только выиграл от затемненного неба.

Очевидно, что знание форм различных типов облаков — большой плюс для любого художника, рисующего пейзажи, даже если в большинстве своих работ он эти знания не использует. Просматривая свои работы и отбирая их для книги, я заметил, что не очень заботился о передаче неба, и во многих случаях, где облака стоило бы наметить, я обошелся одними линиями.

ИНТЕРЕСНАЯ ПРОБЛЕМА ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ ПЕЙЗАЖА

«Пейзаж в Джерси» (рис. 74) иллюстрирует интереснейшую проблему. Однажды меня заинтересовала купа деревьев вдаль, и я решил нарисовать их настолько точно, насколько позволяло расстояние. Прежде всего я проработал основные части силуэта, затем добавил детали, видимые на расстоянии, распределил свет и тень. Нарисовав деревья, я почувствовал необходимость выразить их отдаленное расположение на границе заболоченного поля. Для этой цели я выбрал из близлежащей чахлой растительности несколько элементов, достаточных, чтобы произвести желаемый эффект. Я оставил передний план более светлым, чтобы он не отвлекал взгляд от ряда деревьев, на которых должно быть сконцентрировано внимание. Хотя я и тща-

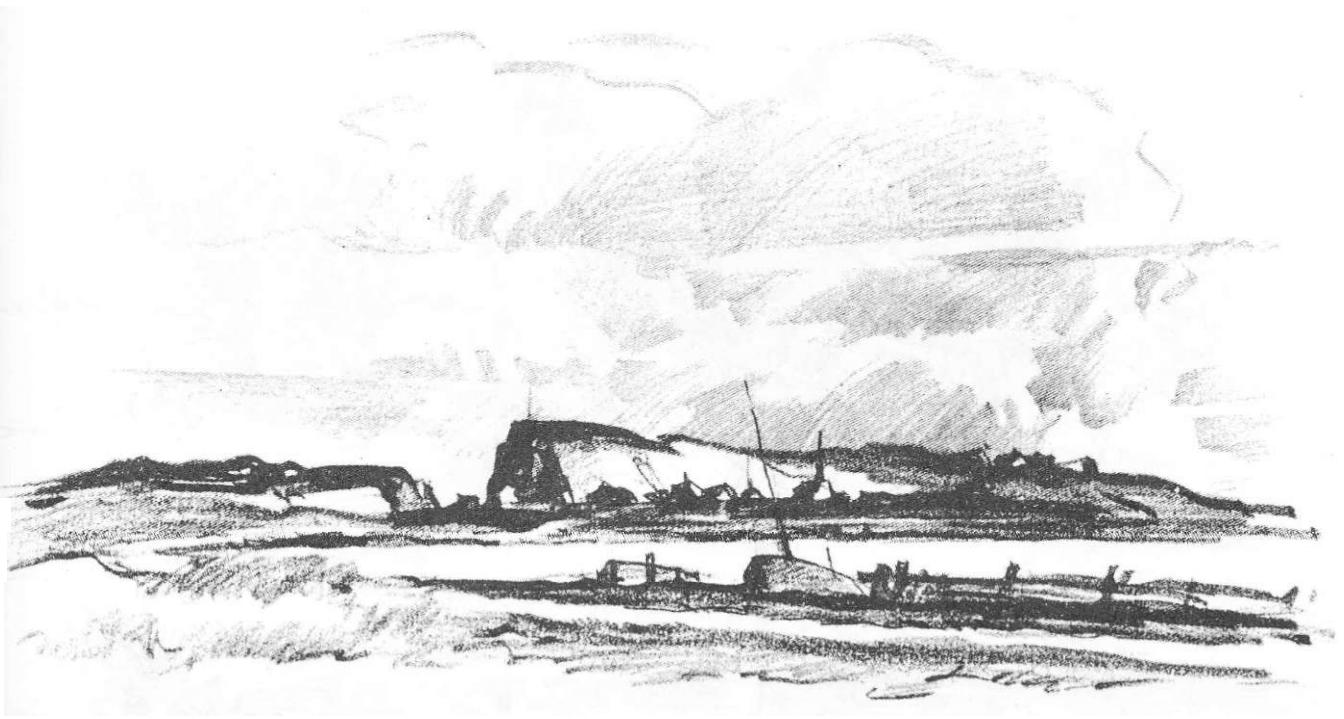


Рис. 72. Скалистый мыс.

Как и в этюде «Старая почтовая дорога» (рис. 71), доминирующим фактором в этом рисунке является небо. Я немало потрудился над созданием облаков.

тельно продумал структуру переднего плана, я хотел, чтобы зрители смотрели не на него, а поверх. Промежуточный участок поля нужно было связать как с передним, так и с задним планом, чтобы тот не казался оторванным. Я постарался достичь этой связи при помощи линий, направляющих взгляд от переднего плана к заднему.

Рассматривая этот рисунок сейчас, я подумал, что будет полезно еще раз подчеркнуть важность четкого определения тонов, даже самых светлых, чтобы избежать расплывчатости рисунка. Четкое выделение деталей не мешает желаемой тональной утонченности, оно лишь придаст рисунку определенность. Белые структурные участки, на мой взгляд, должны быть подчеркнуты, они не должны потерять свою основную функцию элементов поддержки.



Рис. 73. Ветреный день, Делрей Бич, Флорида.

Этот рисунок интересен по нескольким причинам. Прежде всего обратите внимание на то, как довольно размашистыми широкими штрихами изображен океан. Техникou широкого штриха можно было пользоваться, не боясь чересчур заполнить пространство, потому что белые шапки волн и полоса прибоя разбивают гладь океана, не позволяя ей стать монотонной. Заметьте, что узор пенных шапок на воде повторяет узор пляжных палаток. Силу ветра легко определить по пальмовым ветвям, гнущимся от его порывов. Невысокая пальмочка справа, ветви которой более устойчивы, как бы закручивает их вокруг себя. Она нарисована острым графитом очень мягкого карандаша. В работе над ней мне очень помогло бритвенное лезвие, которым я создавал необходимые мне для передачи ветвей белые линии, что было возможно благодаря тому, что рисунок сделан на матовой бумаге. Кучевые облака изображены широкими штрихами карандаша средней твердости.



Рис. 74. Пейзаж в Джерси.

На этом рисунке внимание сосредоточено на дальнем ряду деревьев, а не на деталях переднего плана. Это единственный рисунок в книге, который ограничен линией. Как правило, я стараюсь найти изящный выход из картины, так как считаю, что любой рисунок должен представлять собой часть окружающей действительности. Здесь же потребовалась некая граница, соединяющая передний и задний планы, поскольку середина осталась малопроработанной.

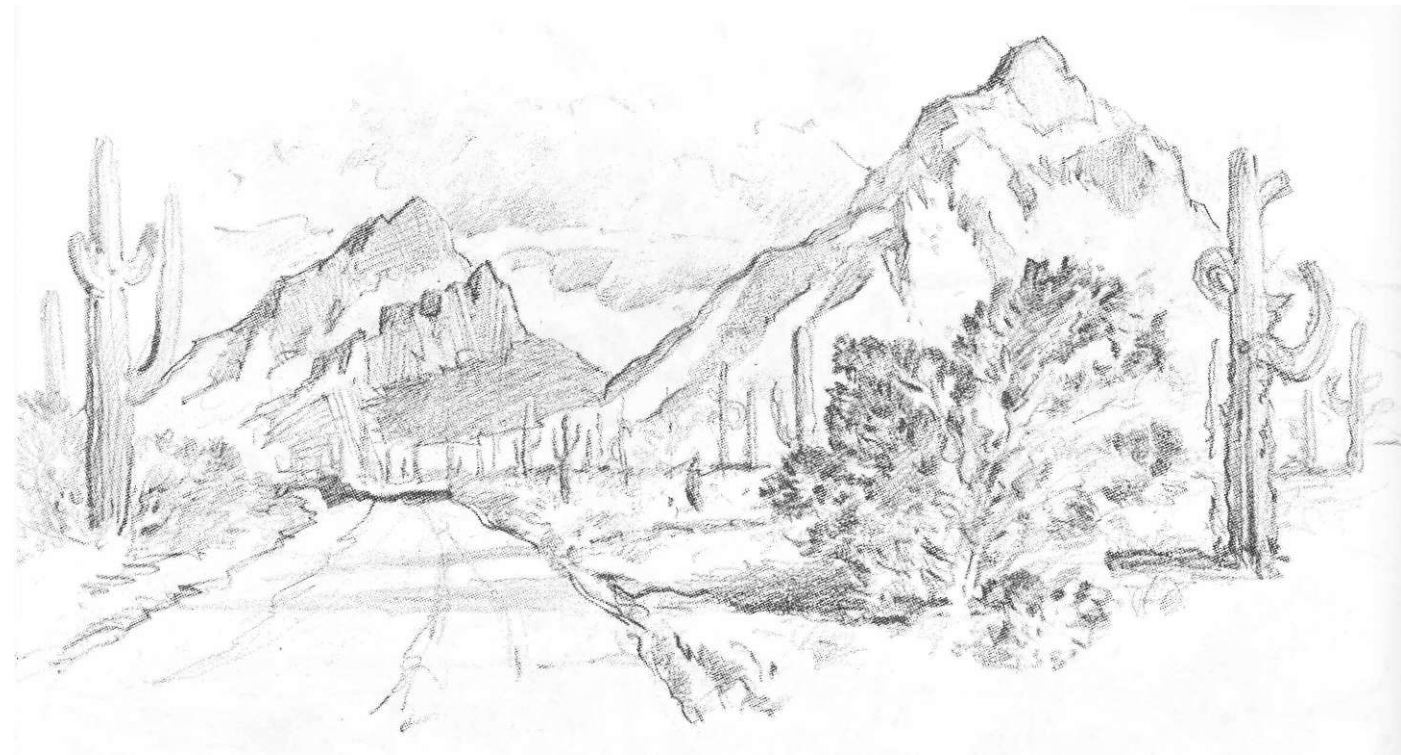


Рис. 75. Дорога к Гейтс Пасс в Тусоне, Аризона.

Эта пустынная дорога приближается к Тусону с юга. Чуть дальше гравийная дорога (такой она была, когда я делал рисунок) начинает резко идти под уклон. Этот довольно торопливый этюд был сделан мягким карандашом на бумаге «Alexis». Игра цвета и тени на горных вершинах всегда чарует художника и предоставляет ему возможность наблюдать и рисовать очень четкие силуэты. Для целостности композиции мне показалось необходимым соединить две вершины при помощи облаков. Выполненный в темных тонах куст на переднем плане придает сцене ощущение перспективы.



Рис. 76. Арка из живых дубов неподалеку от Сан-Августина, Флорида.

Лиственные деревья Флориды не перестают удивлять и очаровывать. Иногда леса или то, что от них осталось, открывают взору композиции, ошеломляющие своей красотой и необычностью, такие, как, например, эта, увиденная мною неподалеку от Сан-Августина. Живые дубы, задрапированные испанским мхом, заставляют любого художника остановиться и немедленно запечатлеть их необыкновенные формы карандашом или кистью. Чтобы достичь нужного мне эффекта, я щедро использовал мягкие карандаши для проработки затемненных мест. Я старался избегать непрерывности тона, вводя пятна белого — пробивающиеся сквозь листву лучи солнца — и таким образом делая затемненные места более волнующими и интересными. Мох, задрапировавший ветви дубов, придает сцене меланхолическую красоту.



Рис. 77. Умирающие дубы на ранчо Бэннер Куин около Джулиана, Калифорния.

Это один из нескольких еще живых дубов, погибающих из-за нехватки воды. Несколько веток, выросших из умирающих стволов, предпринимают последнюю попытку выжить.

Много сонетов было посвящено красоте деревьев. Деревья были объектом поклонения во многих примитивных обществах. Их обожествляли наравне с горами, солнцем и многими другими природными объектами. И если сейчас деревья не считаются священными объектами, то любовь к ним со стороны натуралистов и художников близка к настоящему поклонению. Во всяком случае, деревья — это живые существа, являющиеся настоящим чудом для тех, кто по той или иной причине относится к ним по-особенному.

Много лет назад у меня был друг старше меня, который преподавал сравнительное религиоведение в одном из университетов на Среднем Западе. Это был сильный человек, который сам валил деревья в лесу, а затем построил из них небольшой дом на берегу озера Беркшир. У него была привычка опираться рукой о ствол большого дерева, будто о плечо друга, и молча смотреть на его ветви. Художник, который обычно рисует деревья, прекрасно поймет его чувства. Некоторые деревья, такие, например, как гигантская секвойя, вызывают чувство огромного уважения из-за своей мощи. Однако человеку может быть очень близка и обычная яблоня, и кизил.

Деревья, как и люди, часто проделывают удивительные вещи. Их эксцентричность интригует. Они выкручиваются и выворачивают ветви самым невероятным образом — и в то же время кажется, что их крону сформировал невидимый дизайнер. Когда же они умирают, то делают это достойно и артистично.

Может показаться, что я чересчур увлечен умирающими деревьями, многие из которых приведены в этой книге. Что ж, виноват, хотя я нарисовал и бесчисленное множество живых деревьев, покрытых листьями. Но меня больше всего привлекает структура голых деревьев, особенно тех, которые уже достаточно стары, чтобы продемонстрировать характер, приобретенный ими в течение жизни.

ВЫЕЗД НА ЭТЮДЫ

На ранчо Бэннер-Куин в Калифорнийских горах к северу от Сан-Диего в 1961 году росла чудесная группа умирающих дубов, которые уже, скорее всего, исчезли с лица земли. Я был там во время экспедиции с известным художником-акварелистом Роем Мейсоном. Мы провели на ранчо несколько дней, он с кистями, а я с карандашами. Картина, созданная Мейсоном на ранчо, была награждена в том году золотой медалью Американского общества акварелистов.

Деревья получали влагу из горного потока, который по какой-то причине стал не таким мощным, как ранее, и его вод перестало хватать. Два моих рисунка этих деревьев (рис. 77 и 78) представлены в этой книге.

Рядом рос огромный платан (рис. 79). Он был покрыт листвой, однако раскрывал свою структуру в паутине морщинистых ветвей. Два его ствола срослись таким образом, что как бы обрисовывали форму груши, именно эту часть я и положил в основу композиции.



Рис. 78. Еще один погибающий дуб на ранчо Бэннер Куин.

Совершенно очевидно, что я восхитительно провел время, делая этот рисунок, потребовавший от меня технической виртуозности. Это очень точное перенесение реальной картины на бумагу. Я ничего не изменял, потому что все в этом дереве меня привлекало — начиная с перекрученных ветвей, тянущихся вверх, и заканчивая замечательной текстурой ствола у его основания. Лежащий ствол — чудесная поддержка для стоящего дерева. Текстура его коры передана очень тщательно; маленькие извилистые деревца, наклонившиеся над упавшим стволом, отбрасывают черные тени. Путаница тонких веток приятно контрастирует с более тяжелыми формами. Два темных сгустка в ветвях стоящего дерева — это пучки белой омель.



Рис. 79. Очень большой платан на ранчо Бэннер Куин.

Сильные ветры согнули дерево, заставив его ветви извиваться, подобно змеям. Стволы и ветви, красота которых отчетливо видна, обрамляют и поддерживают массу листьев. Светлые стволы выделяются на фоне более темной листвы, а некоторые ветви кажутся темными против света. Чтобы точно передать структуру этого прекрасного дерева, мне потребовалось два часа интенсивной работы. Рисунок сделан на матовой бумаге размером восемнадцать на тридцать сантиметров карандашами средней твердости, которыми можно добиться очень темных тонов на такой бумаге. Более светлые карандаши использовались для передачи большей части листвы. Это был весьма трудоемкий процесс. Художники, не рисующие с натуры, даже не могут себе представить, какой это нелегкий труд, доставляющий в то же время огромное удовольствие. Я припоминаю, что, закончив рисунок почти на закате 25 января 1961 г., страдал от болей в спине и шее.

ПАЛЬМЫ

Когда я впервые начал рисовать пальмы, мне казалось, что их довольно трудно изобразить. Весьма легко сделать их похожими на подростские метлы. Самое главное здесь — установить определенное соотношение света и тени среди их крупных ветвей. Техническая сложность еще и в том, что в некоторых местах пальмовые ветви ломаются и нависают над ветвями с другой стороны ствола. Когда вы работаете с матовой бумагой, то легко можете соскрести их лезвием бритвы. В других случаях вам придется передавать их более темными тонами, а это трудоемкая процедура. Я сам использовал довольно острый карандаш для изображения тонких ветвей, делая акцент на их острых окончаниях. Сравните один из моих первых рисунков пальм — «Пальмы под ветром» (рис. 80) — с более поздним этюдом «Портрет белой цапли» (рис. 81). Совсем другая ситуация возникла, когда я рисовал сухой клен (рис. 52). Здесь нас захватывает текстура шрамов на морщинистом стволе и красота отдельных поломанных ветвей.

СИЛУЭТ

На расстоянии дерево, покрытое листьями, кажется силуэтом, у которого нет света, тени и других деталей (рис. 82). Однако его характер выражается простой формой. Когда мы приближаемся к дереву, покрытому густой листвой, то замечаем, что группы листьев выделяются тенями и освещенными солнцем частями (рис. 83). Когда листва редкая, как на акациях (рис. 89), такого эффекта игры света и тени не наблюдается.

С близкого расстояния ветви становятся более выраженными, иногда светлыми на фоне темной листвы, иногда темными на фоне света или промежутков в массе листьев. Вот где знание о том, как растут деревья, становится просто бесценным. Однако вы должны постоянно сохранять в памяти силуэт, то есть характер дерева, независимо от того, какое количество деталей понадобится для завершения вашего рисунка.

ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ФОРМ ДЕРЕВЬЕВ

Больше всего мы узнаем о структуре дерева, когда после опадения листвы видим его обнаженный ствол и ветви. Такое знание столь же необходимо и важно для художника-пейзажиста, как знание структуры человеческого скелета для художника-портретиста или иллюстратора.

Я выбрал совершенно завораживающий объект (рис. 84), чтобы показать метод геометрического анализа в изображении характерных форм отдельных деревьев. Этот объект — баньян, обнаруженный мною недалеко от Бойнтон-Бич в штате Флорида. Поначалу меня поразила форма основного ствола, похожая на лося, стоящего на ногах (это на самом деле корни) и высоко поднявшего рога. Корни на поверхности придают баньянам самые необычные формы. С ростом дерева все больше таких корней появляется от ветвей, пока общая масса не становится просто огромной.

Баньян в отличие от лиственных деревьев — вечнозеленый, поэтому дерево, увиденное мной, было явно мертвым. Однако его скелет пока еще не утратил даже самых слабых ветвей. Я нарисовал три диаграммы (рис. 85), на которых можно проследить ход моего анализа. На схеме А мы видим, что прямой угол очерчивает



Рис. 80. Пальмы под ветром, озеро Вэрс, Флорида.

Это быстро сделанный набросок гнувшихся от ветра пальм. Рисунок вытопнен одним мягким карандашом на бумаге «Alexis». Грифель карандаша был заточен достаточно остро, а не сточен, как обычно. Я не мог прочистить белые линии лезвием, так как рисунок сделан не на матовой бумаге.



общую форму, и отмечаем охватывающую арку, касающуюся верхушек ветвей. На схеме В анализ идет далее, мы находим V-образную форму, которая могла бы стать отправной точкой, если бы не тот факт, что я всегда люблю начинать с наиболее полной формы. Эта V-образная форма построена при помощи вертикальной пунктирной линии. На схеме С мы выделяем более мелкую V-образную форму, тоже построенную с помощью вертикальной линии. Прямоугольная, почти квадратная масса является еще одним подспорьем в нашем анализе. Существуют иные, более мелкие, геометрические отношения, которые проявляются по мере продолжения анализа.

Я долго выбирал для этой демонстрации дерево, предлагающее явные геометрические формы. Но каждое дерево может быть до определенной степени проанализировано через геометрические связи. Мы действительно можем сказать, "что такой анализ необходимо провести, чтобы правдиво передать структуру и характер дерева. Каждый рисуемый нами объект сначала должен быть определенным образом измерен, чтобы мы могли верно передать его индивидуальность. Геометрическая форма — единственное, чему мы можем доверять.

Прежде чем оставить этот объект, я бы хотел обратить ваше внимание на карликовую пальму, служащую прекрасной текстурной поддержкой для баньяна. Карликовая пальма там, вообще-то, не росла, но эти деревья часто растут рядом с баньянами.

Этот рисунок на бумаге типа «Video» был сделан двумя карандашами: одним с очень мягким грифелем, а вторым — с грифелем средней твердости. Обратите внимание, как тени одних ветвей отбрасываются на другие ветви. Такого рода эффекты нельзя пропускать, они усиливают иллюзию реальности.

Я уже подчеркивал, насколько важно знать характерные структуры деревьев. Зимой, когда деревья голые, необходимо изучать их структуру, не нарушенную листвой. Это можно делать, уютно устроившись в теплом автомобиле. Кроме того, прекрасным методом изучения является рисование веточек, принесенных вами в мастерскую. Соберите веточки, опавшие с различных деревьев. Подробное изображение этих объектов принесет наибольшую пользу, так как они являются миниатюрными ветвями взрослых деревьев.

Рис. 81 Портрет белой цапли.

Когда я уже заканчивал набросок пальмового дерева, у его подножия опустилась красивая белая птица. Цапля выделялась белым силуэтом на фоне темного, затененного участка у основания дерева. Матовая бумага, на которой я работал, позволила выцарапать белый силуэт птицы бритвенным лезвием.



Рис. 84. Умирающий баньян, Бойнтон Бич, Флорида. ^

Этот умирающий баньян привлек мое внимание и, рисуя его, я все больше восхищался им. Он идеально подходит для того, чтобы проиллюстрировать анализ структуры дерева. Я сделал три схемы (рис. 85), чтобы показать последовательность моего анализа. Баньян очень напоминает геометрическую фигуру, однако каждое дерево можно до какой-то степени проанализировать при помощи этого метода. Я бы даже сказал, что это необходимо сделать, чтобы правдиво отобразить характер и структуру каждого дерева.

Рис. 85. Геометрический анализ структуры умирающего баньяна.

На схеме А (вверху) мы видим, что прямой угол очерчивает структуру ветвей. На схеме В (в центре) мы находим важную V-образную форму, которую, в принципе, можно было бы принять за отправную точку, но я всегда предпочитаю начинать с наиболее полной формы. W-образная форма строится с помощью вертикальной линии, показанной пунктиром. На схеме С (внизу) мы изолируем меньшую V-образную форму, которую также строим при помощи вертикальной пунктирной линии. Прямоугольная, почти квадратная масса внизу тоже помогает нам в нашем анализе.

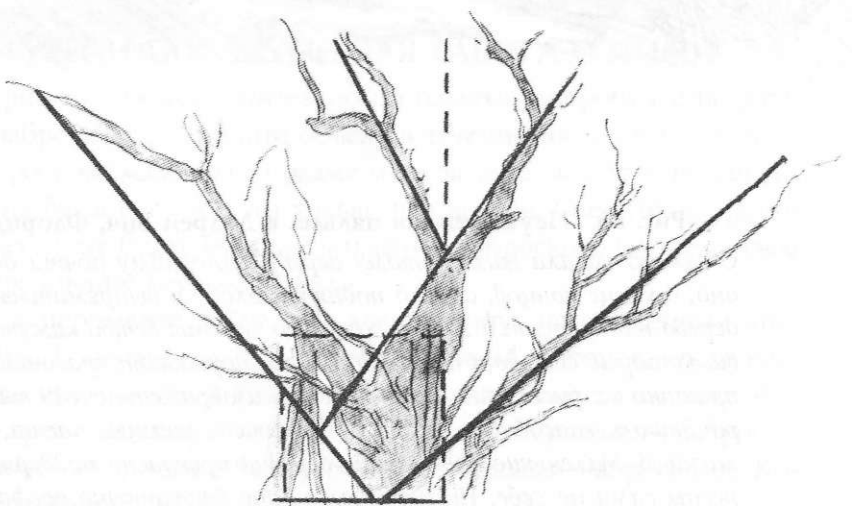
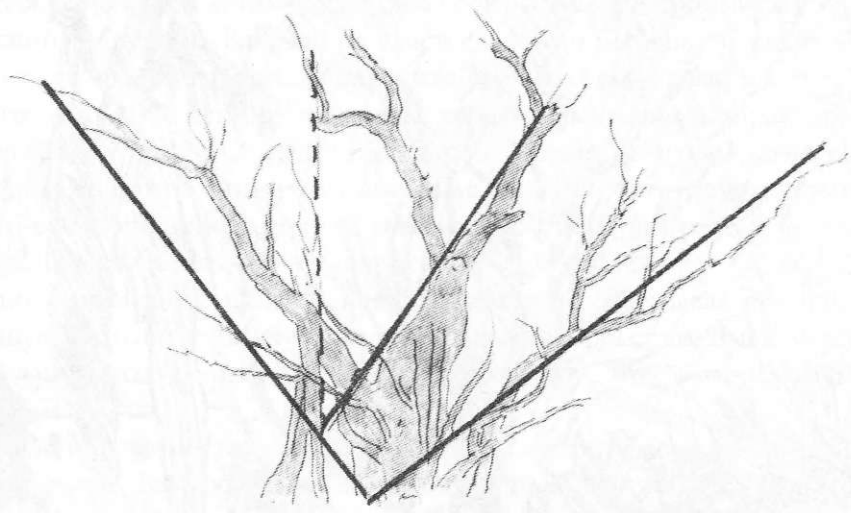
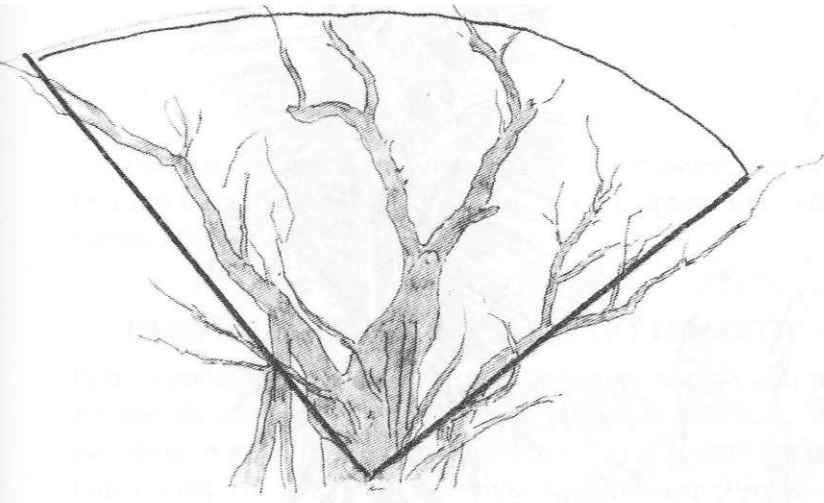




Рис. 86. Неужоженная пальма в Делрей Бич, Флорида.

С самого начала жизни этому дереву, согнутому почти до земли, не везло. И все же оно, в конце концов, смогло поднять голову и выпрямиться. Несмотря на трудности, дерево плодоносит и живет, хотя его верхние ветви кажутся надломленными. Те ветви, которые свисают почти до земли, поражают красотой формы — мне было очень приятно их рисовать. Верхние ветви изображены очень мягким острозаточенным карандашом, способным передать как очень темные части, так и заостренные концы листьев. Маленькие подгнившие деревца прекрасно поддерживают пальму, но неинтересны сами по себе. На переднем плане достаточно бесформенная штриховка.

Рисование по памяти прекрасно дисциплинирует и помогает развить в себе искусство простоты — а простота и *есть* искусство. Я часто рекомендовал следующий метод обучения.

РАБОТА ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ПО ПАМЯТИ

Если, проезжая на автомобиле за городом, вы увидели изумительный пейзаж — нечто, что вы хотели бы набросать — остановитесь и, не выходя из машины или сидя на камне у края поля, постарайтесь создать композицию. Не делая никаких набросков, сотворите яркую мысленную картину того, что вы видите, и заберите ее с собой в мастерскую.

Не пытайтесь запомнить детали, будто вы собираетесь воспроизвести эту сцену с фотографической точностью. Вам это не удастся, да если бы даже и удалось, то все равно не следует этого делать. Сначала спросите себя, что влечет вас к этому объекту. Зафиксируйте в голове крупные элементы, их формы и общий характер, их относительную важность друг для друга. Не старайтесь запомнить мелочи: сосредоточьтесь на широком композиционном ансамбле. Спланируйте свою картину: размер клена и его соотношение с амбаром или домом, пропорции дома, форму крыши и труб и т.д. Постарайтесь все это нарисовать в уме.

Внимательно рассмотрите пейзаж, как бы мысленно записывая его на пленку. Создайте большую картину, элементы которой просто представлены в массе. Если вы попытаетесь запомнить детали, то все растеряете, разве что у вас идеальная фотографическая память.

Теперь вы будете с точностью помнить эту картину по возвращении домой, даже на следующий день. Быстро набросайте общий план по памяти. Не надо ничего прорабатывать. Чем быстрее вы это сделаете, тем лучше. Повторяйте это упражнение почаще.

НАБРОСКИ С НАТУРЫ И ПОСЛЕДУЮЩАЯ РАБОТА С НИМИ

Поэкспериментировав с рисунками исключительно по памяти, попробуйте подкрепить память быстрыми набросками. Изучайте объект в течение пяти минут. Потом достаньте альбом для набросков (маленького размера) и за пять минут — ни секунды больше — передайте на бумаге то, что вы только что видели. Следите за временем и не жульничайте. Результат будет выглядеть именно наброском, но всему свое время. Повторите это упражнение несколько раз.

В своем следующем эксперименте дайте себе десять минут на мысленный анализ и десять — на набросок. В другой раз удвойте это время. И, наконец, после нескольких подобных упражнений памяти и быстрых набросков самых различных объектов дайте себе столько времени, сколько необходимо для «завершения» наброска. Сравните эти «завершенные» наброски с быстрыми спонтанными набросками. Которые из них воздействуют на вас сильнее?





Рис. 87 и 88. Косматый дуб в Северной Каролине.

История этого рисунка рассказана в тексте. Рисунок 87 (слева) — окончательный результат. Рисунок 87 (вверху) — небольшой этюд силуэта дерева, который я торопливо набросал прямо на месте. В этом спонтанном рисунке, выполненном широкими штрихами сточенного грифеля, я уделил особое внимание скорее лиственной массе, чем деталям. Характерной особенностью рисунка является направленное вниз движение основных линий.

Примером быстрого наброска является «Косматый дуб» (рис. 87). Он был сделан где-то в Северной Калифорнии. Мы с моей женой Евой ехали домой, она вела машину, как это было всегда, когда мы проезжали по местам, где могли оказаться интересные объекты для рисования. Увидев этот дуб еще за сто метров, я хотел было остановиться и нарисовать его. Мы остановились на обочине, чтобы полюбоваться деревом, но было довольно поздно, а нам предстояло еще долго ехать. Я решил двигаться дальше. Однако по дороге дерево не выходило у меня из головы, и я уже жалел, что мы уехали. Мы проехали около четырех километров, когда я заявил: «Надо вернуться и нарисовать это дерево!» Именно это мы и сделали. Я удовлетворился небольшим наброском (рис. 88), сделанным минут за пятнадцать. Он отобразил основные формы и дал мне возможность запомнить дерево и нарисовать его более детально вечером в мотеле.

Совершенно очевидно, что данный рисунок был сделан чрезвычайно быстро, карандаш 6В летал по бумаге, создавая листву и обвисший мох на ветвях, которые ярко запечатлелись в моей памяти. Этот рисунок является хорошим примером энергичного применения техники широкого штриха, в отличие от рисунка акаций (рис. 89). Именно условия и ваше настроение определяют то, как вы работаете с карандашом.

РИСУЕМ, ЧТО ВИДИМ

Методы обучения Хойта Л. Шермана в Университете штата Огайо стоит вспомнить в связи с подходом к чувственному видению. Его метод — «рисует, что видим». Я упоминаю только один его аспект — самый основной. Этот метод прекрасно демонстрирует важность того, что автор называет «постоянным единством», то, чего мы пытаемся достичь дисциплинированием памяти, уже описанным выше. Он означает видение объекта целиком, а не по частям.

Когда применяется этот метод, мастерская не освещена, а объект помещается на белом фоне и виден студентами только секунду, при фотовспышке. В течение столь короткого времени студенты могут увидеть объект в целом, но не имеют возможности сосредоточиться на деталях.

Этот метод хорошо дисциплинирует, и хотя студент, работающий в одиночестве, не может им воспользоваться, сам его принцип должен помочь. Как говорил покойный Морис Стерн: «Вы должны рисовать скорее то, что *видели*, а не то, что *видите*».

Рис. 89 и 90. Акации на Кейп-Код.

Ветви этих акаций грациозно извиваются по синусоиде. Очевидно, я провел много времени над этим рисунком, потому что он весьма тщательно проработан. Листва сделана с лессированием, а не прямыми линиями. Потребовался очень мягкий грифель для изображения темной массы, в которую проникают лишь несколько пятен солнечного света, создающие эффект глубины. Кусты на переднем плане легко обозначены и являются основой всего рисунка. Рисунок 90 (внизу) — это тридцать второй набросок.



СОВЕТ ДЕГА УЧЕНИКАМ

Я нашел совет, данный ученикам великим французским мастером рисунка и письма Дега: «В конце концов картина — это прежде всего продукт фантазии художника, и она ни в коем случае не должна быть просто копией реальности. Если позже художник добавит пару-другую акцентов, то это не причинит вреда. Лучше всего рисовать лишь то, что осталось в памяти. Это трансформация, во время которой фантазия работает вместе с памятью; вы изображаете только то, что бросается в глаза, иначе говоря, самое необходимое... сохраняя формы и экспрессию. Никогда не начинайте рисовать и писать немедленно».

Дега пошел еще дальше. Он рекомендовал, чтобы при написании портрета натурщик позировал на первом этаже, а художник со своим мольбертом работал на втором.

Рекомендации Дега предназначались ученикам, изображавшим объекты, которые сейчас нас не интересуют. Его советы неприменимы к большинству проблем рисования, однако подчеркивают то, что мы говорили об уроках тренировки памяти. Дега показывает, что память может стать нашим учителем, независимо от того, что мы рисуем. Однако его слова неприменимы к рисункам деревьев, которые я делал, стараясь точно передать все детали реального объекта, находящегося передо мной. Дега подчеркивает необходимость развития восприимчивости глаза, которая устремлена к самой сути и не обрастает ненужными деталями.

СЛЕДУЙТЕ ЗА КАРАНДАШОМ

Время от времени мы слышим, как писатели-романисты говорят, что герои их произведений произносят не те слова и поступают не так, как задумывал сам автор. Это кажущееся мистическим содружество с «другим умом» позволяет нам заглянуть в тайну соиздания.

Опыт писателя-романиста может помочь объяснить, что я хочу сказать фразой «следуйте за карандашом». На определенной стадии занятий рисунком придет тот момент, когда вы поймете, что ваш карандаш делает не то, что вы сознательно ему велите. Эти спонтанные действия и являются основой творчества. Без них вы можете достичь успеха в создании неплохих, технически безупречных работ, но ваши рисунки будут лишены эмоциональности и живости. Они не возбудят зрителя, не вызовут у него ответной реакции.

Разве не очевидно, что когда мы идем за карандашом, то должно быть что-то, за чем идет *он*? Это «что-то» — чувственный опыт. Не ожидайте, что ваш карандаш будет творить, если вы эмоционально глухи и если у вас не возникла близкая чувственная связь с объектом, который вы рисуете. Такая связь с ним может прийти только с большим опытом рисования самых разнообразных предметов и хорошим знанием их оригинальных особенностей.

Нужно учесть и еще один фактор. Ваше внимание не должно отвлекаться во время рисования. Когда такое случается, как, например, это произошло, когда я рисовал «Старую улицу в Сорренто» (рис. 59), то карандаш вам ничем не поможет, вам придется давить на него. Мой рисунок улицы в Сорренто лишен спонтанности, необходимой для успеха, и похож на рисунок, сделанный с фотографии. Разве что

можно сказать, что художник раньше лично видел объект, как в случае со скульптурами портала собора Парижской Богоматери (рис. 25).

РОЛЬ ПОДСОЗНАНИЯ

Естественно, нет ничего мистического в том, чтобы следовать за карандашом. Происходит следующее: ваше подсознание, знакомое с образом ваших мыслей и вооруженное всеми приобретенными вами ранее знаниями и опытом, берет на себя ответственность за большую часть техники рисунка, которой вы овладели ранее, точно так же, как пальцы пианиста автоматически бьют по клавишам, на которые раньше ему приходилось нажимать сознательно.

БЫСТРЫЙ НАБРОСОК

Быстрый набросок является хорошей тренировкой, при его выполнении у вас совсем нет времени останавливаться на деталях или беспокоиться о технике. Сосредоточьтесь на форме, структуре, узоре и тоне и не беспокойтесь о штрихах карандаша. Конечно, проще сказать это, чем сделать, но разве я утверждал, что это легко?

Возможно, тридцатисекундный набросок, приведенный здесь (рис. 90) поможет нам. Это набросок акации в пол-листа (рис. 89), который приводится в натуральную величину. Готовя эту книгу, я сделал несколько быстрых набросков каждого из включенных в нее рисунков. Эти небольшие наброски были прикреплены к стенам моей мастерской, чтобы я мог отобрать нужные мне сюжеты. Можно сказать, что перед моими глазами постоянно была вся книга, и это мой обычный метод работы.

Наброски эти были настолько малы и схематичны, что кроме меня никто не мог понять, что на них изображено. Если вы сравните миниатюру акации с оригинальным рисунком, то увидите, что набросок лишь немного похож на оригинал. Я привожу его здесь, чтобы показать, что мой карандаш не мог не отметить характерное волнообразное движение ветвей, которое при желании могло послужить основой рисунка дерева довольно интересной формы. Не делая никаких значительных изменений, я мог создать весьма своеобразную акацию. Бессознательно я создал хорошую форму, а карандаш подсказал мне структуру ветвей.

В заключение хочу сказать, что научиться следовать за собственным карандашом — это цель любого ученика, занимающегося рисованием.

ВООБРАЖЕНИЕ

Эмоциональность и живость рисунка в значительной степени зависят от воображения, причем не только художника, но и всех тех, кто рисунок рассматривает. Художник должен постоянно помнить о воображении зрителей и не перегружать свою работу лишними скучными деталями, как это делает неопытный рассказчик, который разрушает неожиданность развязки анекдота совершенно ненужными пояснениями.

Рисунок представляет собой *основу* идеи, как бы приглашая воображение зрителей завершить картину по своему усмотрению. Участие зрителей в творческом про-

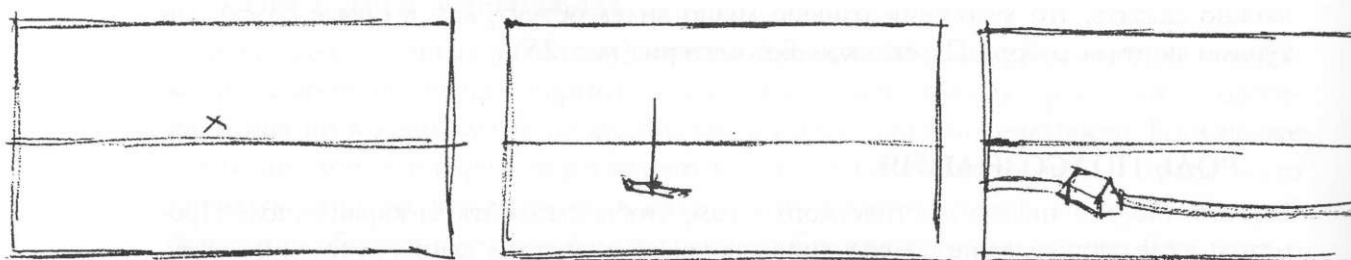


Рис. 91. наброски, иллюстрирующие силу воображения.

Художник всегда должен помнить о силе воображения своих зрителей и ее созидательной роли. набросок слева — обычный прямоугольник, разделенный надвое линией; на нем отсутствуют какие-либо подсказки. Грубо нарисованная лодка в нижней части (центр) превращает прямоугольник в воду и небо. Заменяем лодку домом (справа) — и у нас уже земля и небо. Соображение зрителя автоматически представляет небом нетронутую бумагу над знаком X.

цессе можно частично продемонстрировать при помощи рисунка 91. Рисунок А — это не более чем прямоугольник, разделенный по горизонтали линией X. На нем нет никаких подсказок. набросайте несколькими штрихами лодку в нижней части прямоугольника (рис. В), и вы превратите его в море и небо. Замените лодку домом (рис. С), и у вас получится земля и небо. Делать что-либо с небом нет необходимости, оно иллюстративно само по себе, когда часть под линией X становится морем или землей. Так, белый, нетронутый лист бумаги становится объективной реальностью. Чем больше у нас появляется опыта, тем больше мы учимся видеть в нетронутой бумаге часть картины.

Никто не понимал этого лучше великого Рембрандта. Только посмотрите, что он сделал при помощи нескольких линий, когда изображал зимний пейзаж (рис. 92).

РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ РИСУНКОМ И НАБРОСКОМ

Художник не всегда относится к своему объекту с небрежностью. Часто он хочет достичь иллюстративного завершения, как, например, в «Портрете белой цапли» (рис. 81), который я называю рисунком, а не наброском.

Это логически подводит нас к вопросам: что такое набросок? и что такое рисунок? Различие между ними может показаться несущественным, так как каждый вид передачи реальности на бумаге можно, в принципе, назвать и рисунком, и наброском. Однако сильно различается отношение художника к своей работе. Само рисование синонимично четкому определению. Рисуя пальму в «Портрете белой цапли», я был захвачен ее красотой и задался целью полностью воспроизвести это своим карандашом. Любому зрителю остается представить лишь цвет, глядя на нее. То же самое можно сказать и про многие другие представленные здесь рисунки, особен-

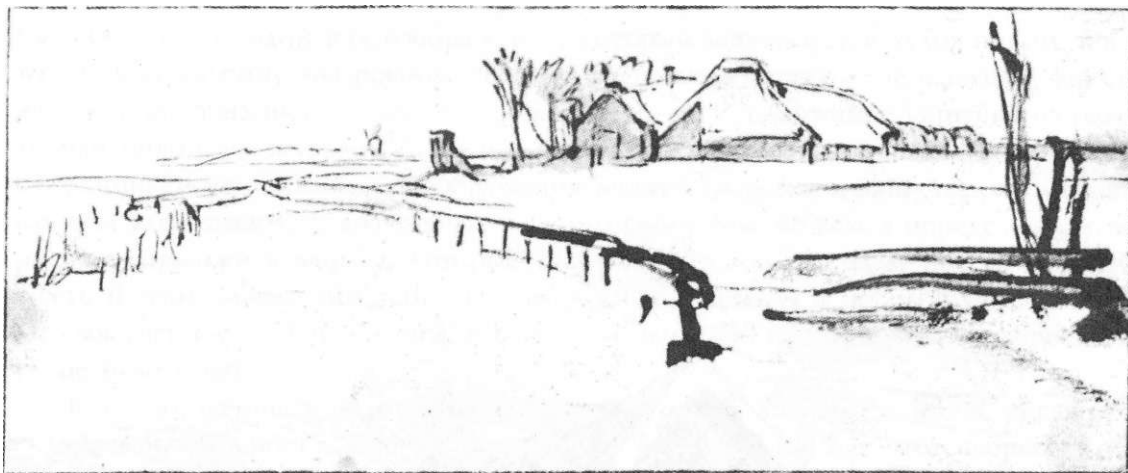


Рис. 92. Зимний ландшафт Рембрандта ван Рейна.

Никто не использовал нетронутую бумагу в качестве части картины лучше великого Рембрандта. Только посмотрите, что он сделал при помощи нескольких линий, изображая зимний пейзаж.

С разрешения Художественного музея Фогга, Гарвардский университет.

но про рисунки деревьев, к которым я отношусь, как к поразительному результату работы всеобщего разума, и рисую их, не боясь изменить структуру дерева для лучшего вида. Рисунок тюльпана в главе «Смотреть и видеть» ни в коем случае нельзя назвать *наброском*, что подтверждает относящийся к нему текст.

ТВОРЧЕСКАЯ РОЛЬ НЕТРОНУТОЙ БУМАГИ

Целью этой главы является, в основном, желание убедить читателя, что нетронутая бумага представляет собой часть композиции рисунка. Если вы посмотрите на рисунки в этой книге, то это утверждение будет подкреплено фактами. На рисунке «Мост Сан-Лоренцо в Венеции» (рис. 19) видны лишь наметки зданий за мостом, однако этого достаточно, чтобы при помощи воображения дополнить картину, в которой главную роль играют мост и лодки. Во всех моих рисунках сочетание чистой бумаги с частями, тронутыми карандашом, является важным фактором достижения общего эффекта. Если художник попытается затонировать всю площадь (как это делают художники, работающие с красками), то результат получится перегруженным и скучным. Белые полосы, которые пробираются даже в тонированные части (как, например, в темное пятно открытой двери), придают яркость рисунку и усиливают через контраст впечатление от темного пятна.



Рис. 93. Дорога к исцелению.

Я уже комментировал этот рисунок в тексте, но хочу добавить несколько замечаний технического характера. Рисунок на бумаге «Alexis» скорее всего был выполнен мягким карандашом, вероятно 4В. Тона в основном лессированы, как и линии, определяющие формы объектов и очертания пейзажа. Облака занимают важное место в рисунке, поскольку обрамляют холмы. Дорога тянется неизвестно куда, теряясь за дальними домами.

ВООБРАЖЕНИЕ И ОПЫТ

Существует еще один вид воображения, который используется художником, когда тот создает картину «на ровном месте». «На ровном месте» — не означает, что сюжет возникает из ничего, ведь воображение черпает содержание картины из памяти или опыта, из того, что было накоплено художником за годы постоянных наблюдений. Рисуя с помощью воображения, мы погружаемся в нашу память, отыскивая там вдохновение и визуальные воспоминания. Мы можем в определенном порядке расположить формы, которые запомнили, изменить их и придать им свежесть. В этом смысле они становятся новыми созданиями. В любом случае они имеют свою ценность. Они полезны, если по той или иной причине делать наброски на улице невозможно.

Конечно, начинать надо с чего-нибудь знакомого, как сделал это я, рисуя объект, названный мною «Дорога к исцелению» (рис. 93), так как этот набросок, сделанный в два часа ночи во время бессонницы, стал для меня действительно исцелением. Закрытый мост, часто встречавшийся в свое время в Новой Англии, послужил отправной точкой для наброска. Потом через пологие холмы стала виться дорога, появившаяся там скорее случайно, чем по замыслу.

В «Парке барбитуратов» (рис. 94) я начал с высокого здания. Оттуда набросок незаметно вырос — рисование было процессом случайных прибавлений. Естественно, нет необходимости ждать, пока вам понадобится исцеление, чтобы создать нечто подобное; два часа пополудни — такое же хорошее время для рисования, как и два часа ночи, даже лучшее.

Другие наброски, сделанные в «черные дни» (назовем их так) могут начаться с картин, служащих не копиями, а побуждениями. Рисунок, который я назвал «Скалистая впадина» (рис. 95), подпадает под эту категорию. Он начался с газетной фотографии и камней в Центральном парке Нью-Йорка и вырос в нечто, чем не могла быть фотография. Фотография послужила здесь лишь отправной точкой.

Подобный вид творческого рисунка — весьма полезное упражнение, так как оно заставляет вас призвать на помощь весь свой талант и поощряет более творческий подход, когда вы делаете наброски прямо с натуры. Очень часто даже самый лучший объект для рисования можно усилить путем добавления придуманных деталей.

ВООБРАЖЕНИЕ И ИМПРОВИЗАЦИЯ

Я хотел написать раздел об *импровизации*, однако пока я изучал этот предмет, оказалось, что есть лишь весьма незначительное различие между ней и *воображением*. Потому я решил поместить в этот раздел два импровизированных рисунка деревьев. Первый (рис. 97) — это импровизация по памяти густых зарослей вдоль шоссе №17 в штате Джорджия. Листва захватила мое воображение, и я бы даже остановился сделать набросок, если бы имел такую возможность. Однако на этом довольно узком двухрядном шоссе, по крайней мере таким оно было в 1963 г., остановиться было негде. Но в данном случае это оказалось даже к лучшему; для моей импровизации мне требовалось лишь общее впечатление от хаотичных зарослей и способность претворить эти неправильные формы в необходимый узор.

Другой набросок (рис. 99), который я назвал «Поваленные деревья», является импровизацией на девяносто пять процентов. Этот рисунок был нарисован под воздействием трех совершенно неинтересных пней, торчавших в чистом поле рядом со



Рис. 94. Парк барбитуратов.

Это невероятно плотное скопление домов. Рисунок, который вы видите, — свидетельство полного безразличия к конечному результату. И все же иногда рисунки, сделанные с таким самозабвением, выявляют качества, имеющие собственную ценность. Облака, например, очень важны, так как обрамляют все дома. Рисунок был выполнен одним мягким карандашом на бумаге типа «Alexis».

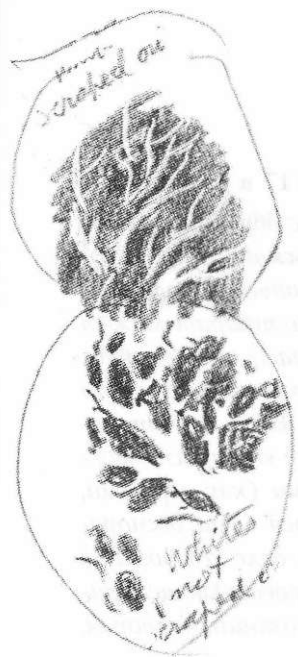


Рис. 95 и 96. Скалистая впадина.

Этому по большей части выдуманному рисунку положила начало газетная фотография скалистой лощины в Центральном парке Нью-Йорка. На рисунке фотография изменена до неузнаваемости. Скалы сами по себе имеют необычайно привлекательную форму и текстуру. Начав рисовать, я стал развивать композицию, добавляя вымышленные скалистые формы, взятые из запасников памяти, заполнявшихся годами. Может быть, кто-то думает, что, импровизируя скалы, рисовать легко, но на самом деле это совсем не так. У скал своя особенная анатомия, которую художник может постичь только посредством опыта. Заросли кустарников добавляют картине особый шарм (на рисунке 96, слева, видно, как они изображались). Рисунок был сделан на матовой бумаге, поэтому некоторые тонкие веточки можно было процарапать лезвием на фоне темной скалистой массы. Я «вышел из картины» справа, осветив тональность скальных форм и введя траву и засохший сук, чтобы создать ритм в этом месте.



Рис. 97 и 98. Мертвые деревья вдоль шоссе № 17 в Джорджии. Я проехал долгие мили по этому шоссе, окруженном с двух сторон болотами и зарослями погибших деревьев. Остановиться на узкой дороге было невозможно, поэтому мне пришлось положиться на память. В таких случаях могут помочь фотографии, но фотоаппарат может стать диктатором, в то время как память помогает творчеству. Мне самому очень нравится этот рисунок, при выполнении которого использованы разнообразные технические приемы. Если вы внимательно его рассмотрите, то, без сомнения, заметите контраст между широким штрихом и тонкими изящными линиями (как черными, так и белыми). На первый взгляд кажется, что перед вами беспорядочное переплетение стволов и ветвей, но на самом деле композиция была тщательно продумана и спланирована. На сопровождающем рисунке наброске (внизу) вы видите ту часть композиции, которая, словно якорем, удерживает ее всю.

стоянкой, где я ожидал жену. Я сделал грубый набросок этих пней на обрывке бумаги (случается так, что мы просто рисуем, несмотря на то, интересует нас объект или нет). Дома я закончил набросок и стал фантазировать. Объект рос, воображение прибавляло ветви, лежавшие на земле.

Я получаю большое удовольствие от того, что заставляю воображение работать, будить память, которая подсказывает реальные элементы, пригодные для импровизации.

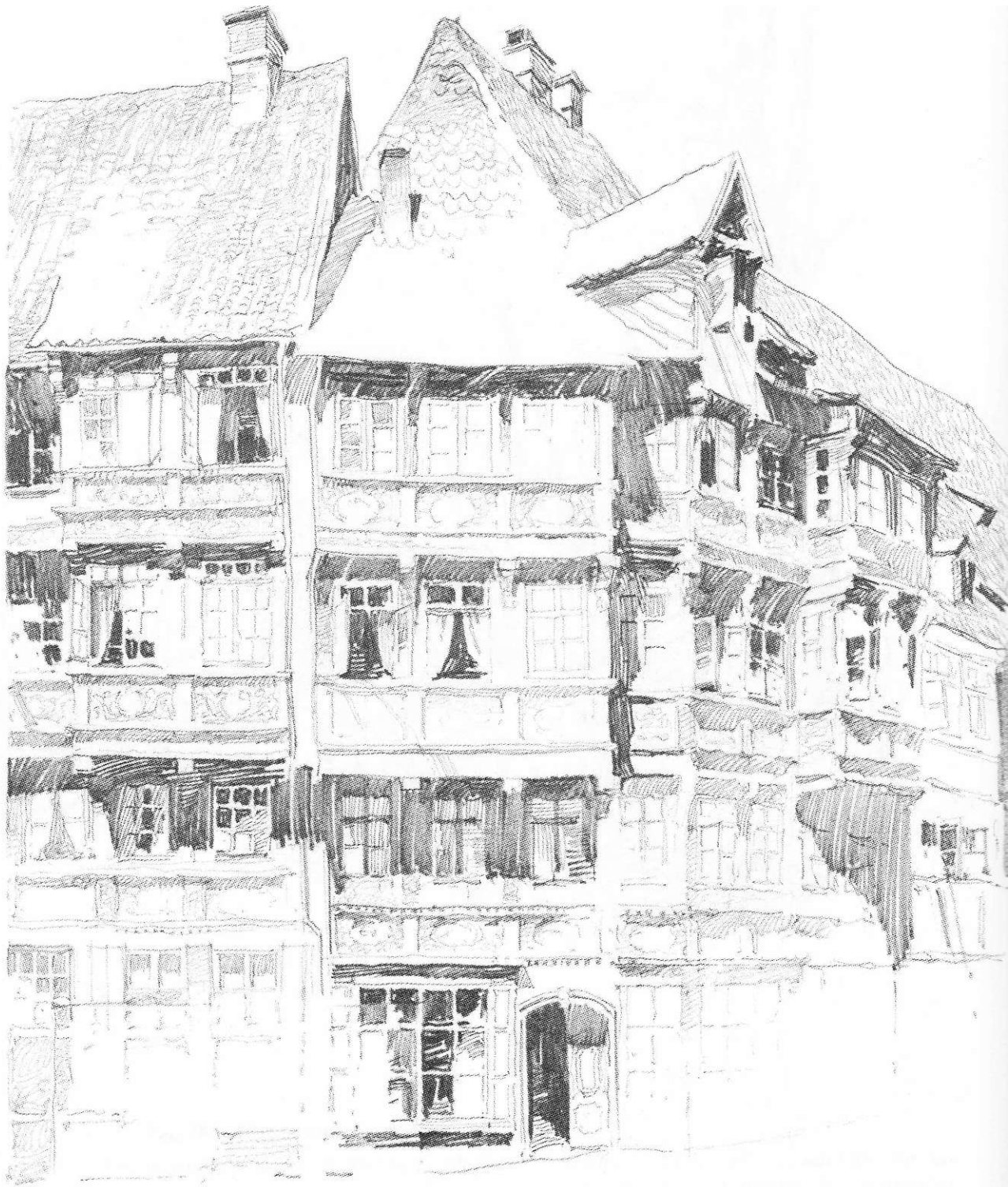
Мне кажется, что такое упражнение очень полезно для всех учеников, изображающих пейзаж, независимо от того, какие средства они для этого используют. Таким образом они тренируют не только руку, но и глаз, который становится более восприимчивым.

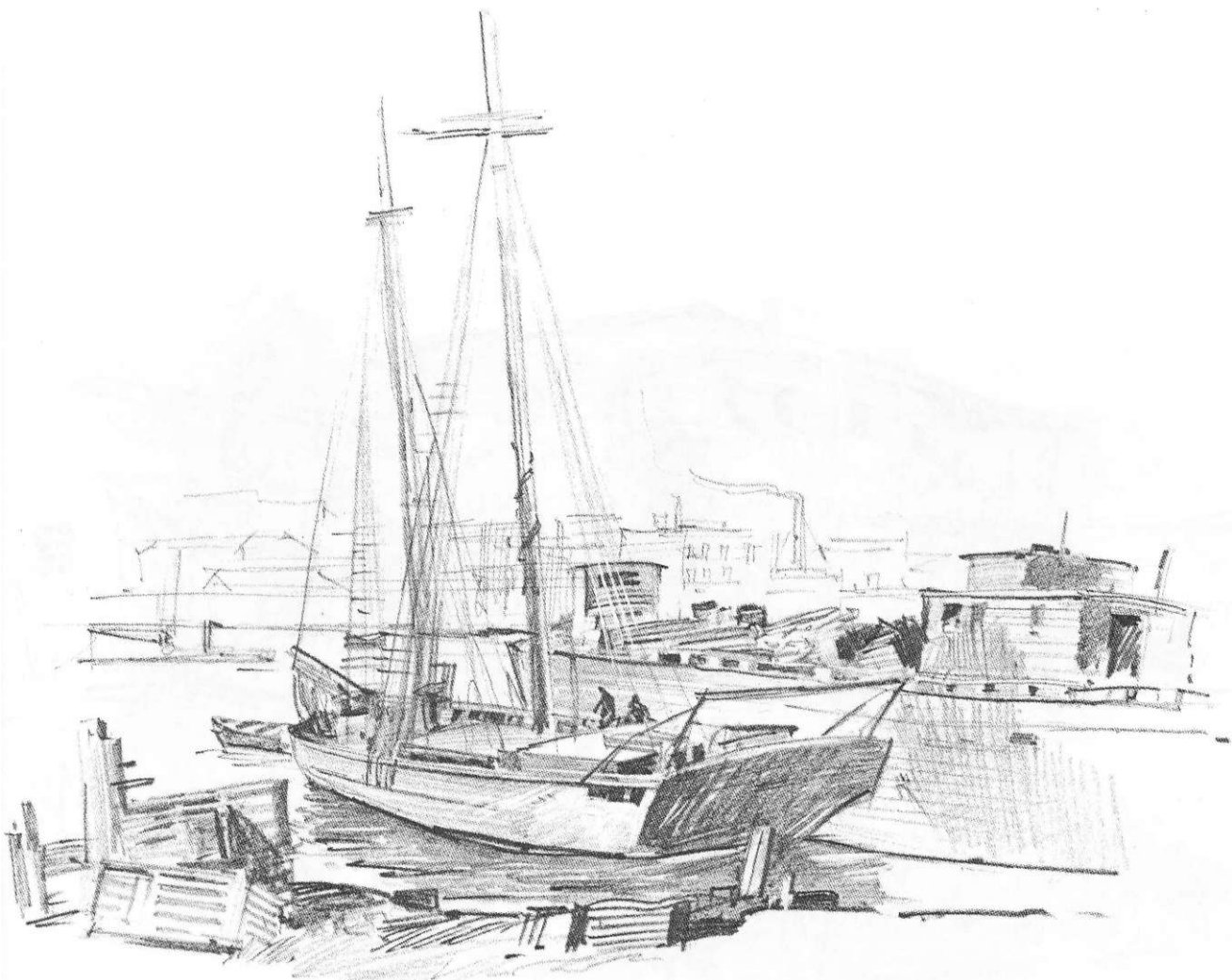


Рис. 99. Поваленные деревья.

Этот рисунок почти полностью «выдуман». Я нарисовал прямо стоящие пни по памяти и усилил композицию импровизированными упавшими ветвями. Я использовал технику широкого штриха в сочетании с резкими тонкими линиями, а также немного прочистил нужные места лезвием.

ГАЛЕРЕЯ КАРАНДАШНЫХ РИСУНКОВ





4 Старый дом в Хильдесхайме.

Вот еще один прием выборочной проработки деталей. Рисунок кажется более законченным, искусно отделанным и потребовавшим больше труда, чем это было на самом деле. Взгляните, например, на крыши домов, кажущиеся покрытыми сложной черепичной кладкой, а ведь она передана обычными волнистыми штрихами, почти каракулями. Такие штрихи использованы и для архитектурных деталей, окружающих окна. Сами же окна расходятся от практически завершенных, в которых хорошо видны рамы и даже стекла, до лишь намеченных несколькими вертикальными и горизонтальными линиями. Глубокие темные тона для теней использованы также очень выборочно.

Суда в Боат Бэйзинг в Рокленде, Мэн.

Это один из множества набросков, которые я сделал летом 1956 г. Грузовая шхуна, стоящая борт о борт со старой баржей, показалась мне интересным сюжетом для рисунка. Слева я произвольно добавил ящики в противовес темной кабине баржи. Заметьте, что шхуна в кормовой части сделана очень светлой ради контраста с остальными ее частями. Вертикальные темные штрихи сбоку баржи совершенно произвольны и намечены лишь для усиления впечатления.



Гостиница Аламо, Старый Тусон, Аризона.

Это очень быстрый, небрежный набросок, в котором горизонтальными и вертикальными линиями обозначены старые грубые доски, из которых построены дома. Сравните это изображение с гораздо более отточенными, тщательно проработанными изображениями готических соборов, приведенными в книге. Но в данном случае грубая отделка почти черканными карандашными штрихами прекрасно подходит для передачи обветшалости этих строений.

Старая ива в Валгалле, Нью-Йорк.

Рисунок был сделан угольным карандашом в один из прекрасных дней июня. Тут и там я растер уголь влажным пальцем, и поскольку бумага была матовая, некоторые места для усиления эффекта были очищены до белого бритвенным лезвием. Я редко пользуюсь угольным карандашом, но на этот раз я предпочел его графитному, потому что хотел передать листву более целостной тональной массой. Плотная листва закрывает собой большинство ветвей.



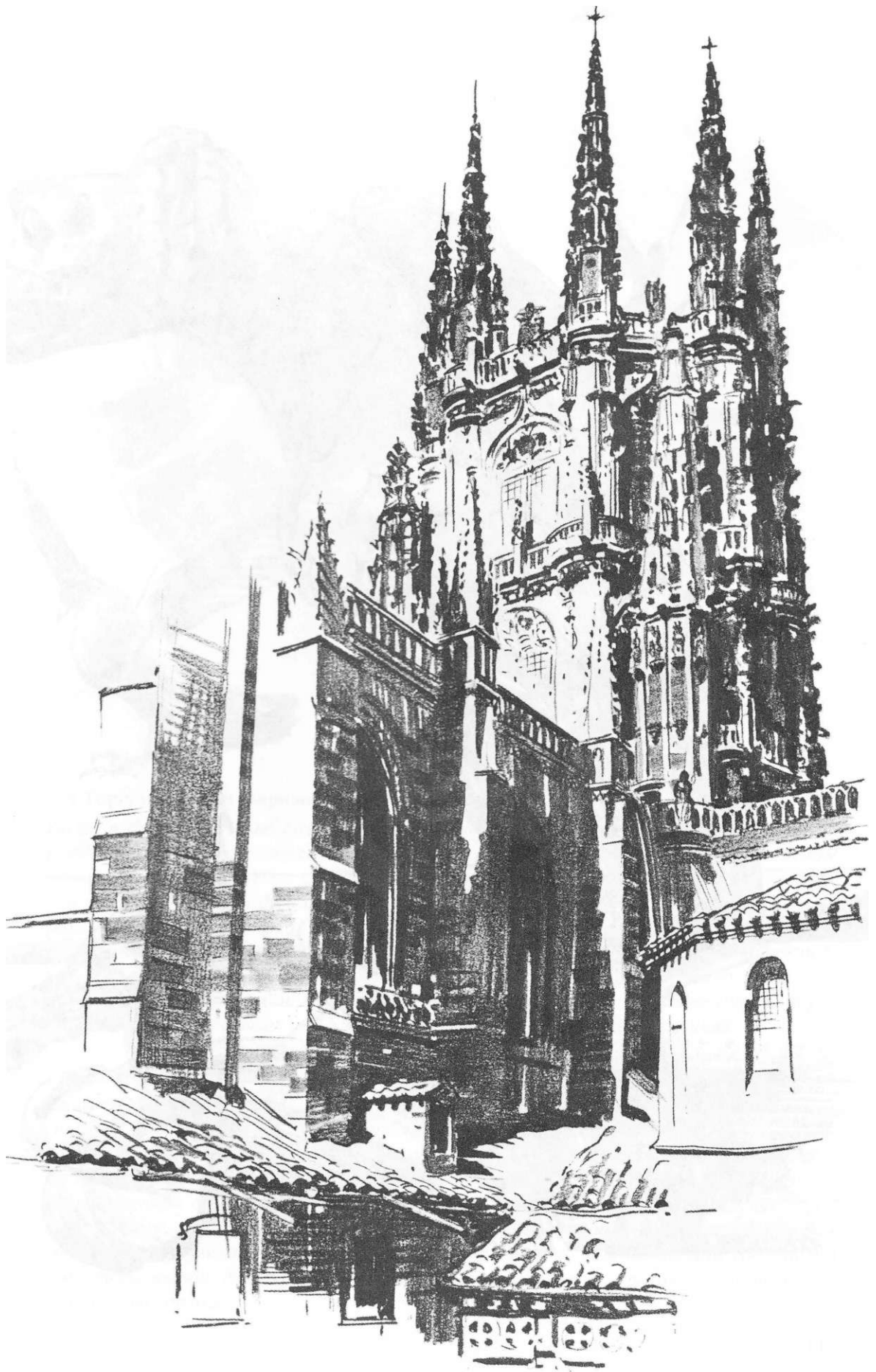


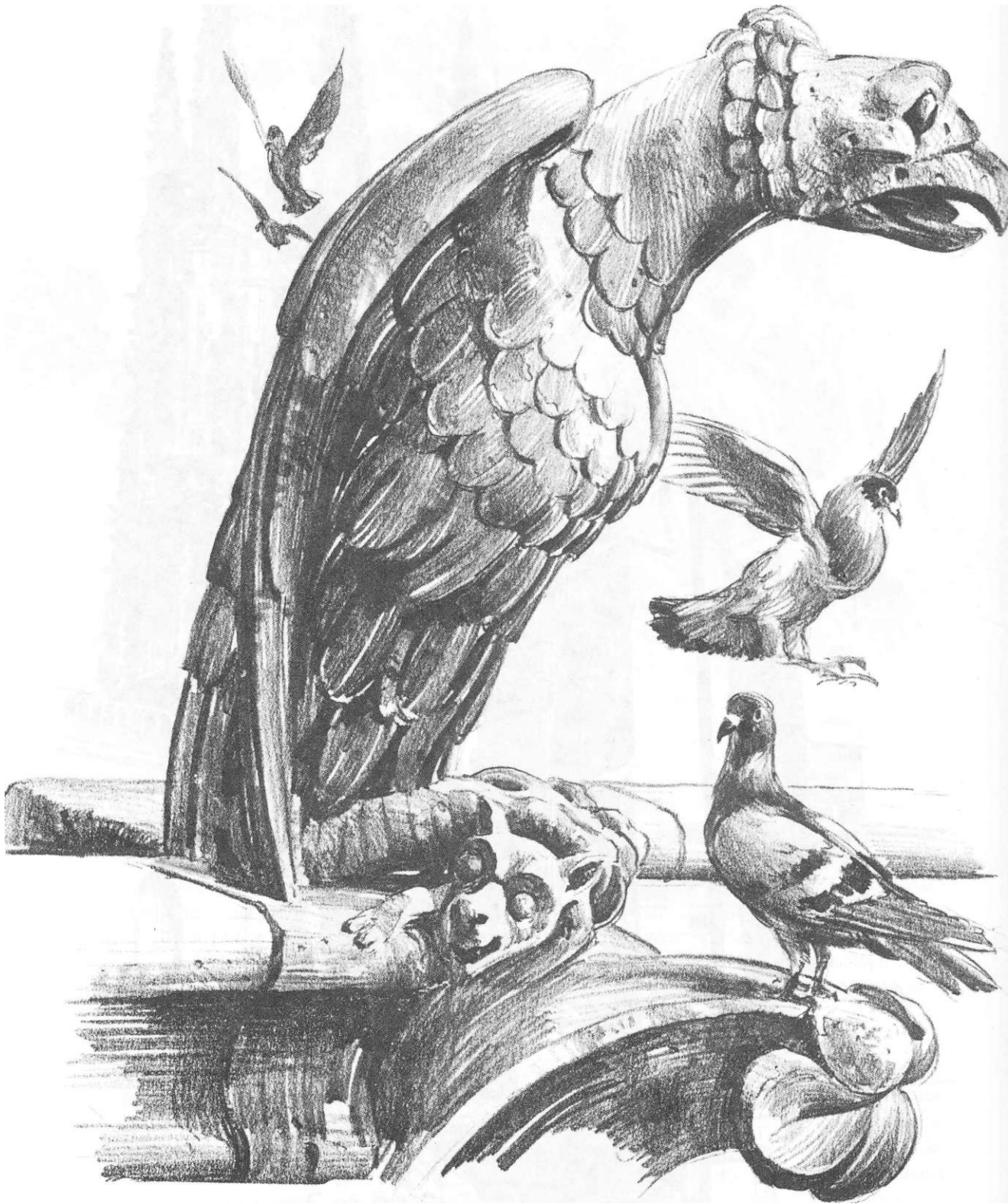
Воспоминание о пике Китт в Аризоне.

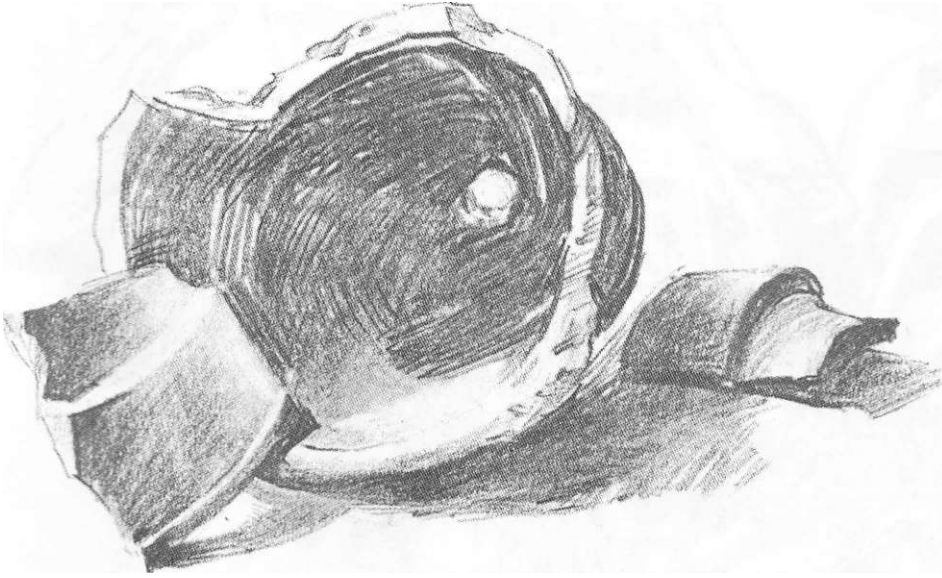
Аиства этого сурового, покрытого шрамами дерева кажется скудной для такого ствола и ветвей. Текстура ствола свидетельствует о его возрасте. Такая форма, приданная кроне ветрами, характерна для деревьев, умудряющихся выжить в условиях холода, снега и постоянных ветров. Они растут на вершинах гор Куинлен, где возвышается и пик Китт. Необыкновенно чистая и прозрачная атмосфера этих мест привлекла астрономов, построивших там обсерваторию, в которой находится самый большой в мире солнечный телескоп. Дорога к обсерватории на пике Китт впечатляет.

Собор в Бургосе, Испания.

Кажущаяся точность рисунка этого чудесного архитектурного сооружения обманчива, я работал карандашом очень свободно. Сложные детали готических башен, например, вызывающие иллюзию тонкой, осторожной работы, — не более чем импрессионистские мазки, нанесенные карандашом, грифель которого заточен лопаткой. Запомните, как свободно набросаны окна — всего лишь несколько линий, наметивших кое-где рамы и стекла. Черепица на крышах построек на угереднем плане грубо намечена полукруглыми штрихами, обрисовывающими ее форму.







Горгулья, собор Парижской Богоматери, Париж.

Рисуя, я внутренне улыбался соседству и видимой приязни этой каменной птицы, рожденной чьим-то воображением, и живых, реальных голубей. Горгулья в основном нарисована закругленными штрихами, повторяющими форму перьев и таким образом подчеркивающими дизайн самой скульптуры. Как часто это делаю, я и на этот раз оставил пробелы между штрихами. Пробивающаяся белая бумага вносит в рисунок некоторую живость и непринужденность. Обратите внимание, что штрихи повторяют форму и других архитектурных деталей, например вогнутого каменного бордюра на переднем плане. По совершенно очевидным, причинам- живые птицы нарисованы более свободными и небрежными штрихами, чем птица каменная.

Разбитый цветочный горшок.

Самые простые и непретенциозные сюжеты зачастую доставляют огромное удовольствие художнику. Такие простые, скромные предметы для художника, человека глубоко чувствующего и действительно видящего (о чем говорилось в главе «Смотреть и видеть»), столь же дороги, как и самый искусно составленный натюрморт. В этом рисунке стоит обратить внимание на то, как я передал затемненные места — использовались, конечно, самые мягкие карандаши. Между темными штрихами проглядывает белая бумага, что заставляет- тень трепетать. Мне показалось совершенно естественным как бы закручивать штрихи, согласовывая их с закругленной внутренней частью горшка.



Дорожка в горах, Сорренто, Италия. ^

Бывает интересно посмотреть, как можно развить очень скромный сюжет. У нас есть только дорожка, стена, фрагмент архитектуры, а также пара деревьев. Л рисунок получился достаточно захватывающим: эффект усилен тем, что дорожка и стена сливаются в глубокой темноте прохода, именно там, где фокусируется внимание. Это пример того, как, изменяя оттенки, можно контролировать внимание зрителя. Самое темное место рисунка — центр, где концентрируется внимание. Удаляясь от центра, тона светлеют и постепенно ?гревращаются в белую бумагу.

Король Лир, деталь работы Джона Грегори, собрание Фолджеровской > Шекспировской библиотеки.

Драматический эффект создают летящие одежды, выполненные широкими ритмичными штрихами, подчеркивающими движение складок ткани. Рисунок выполнен достаточно светлыми тонами с выборочными темными акцентами в таких местах, как кулаки, фон за головой и части рукавов, призванными привлечь внимание к верхней части фигуры. Заметьте эффект виньетки там, где правая часть фигуры исчезает, растворяясь в бумаге.



Ernest Watson





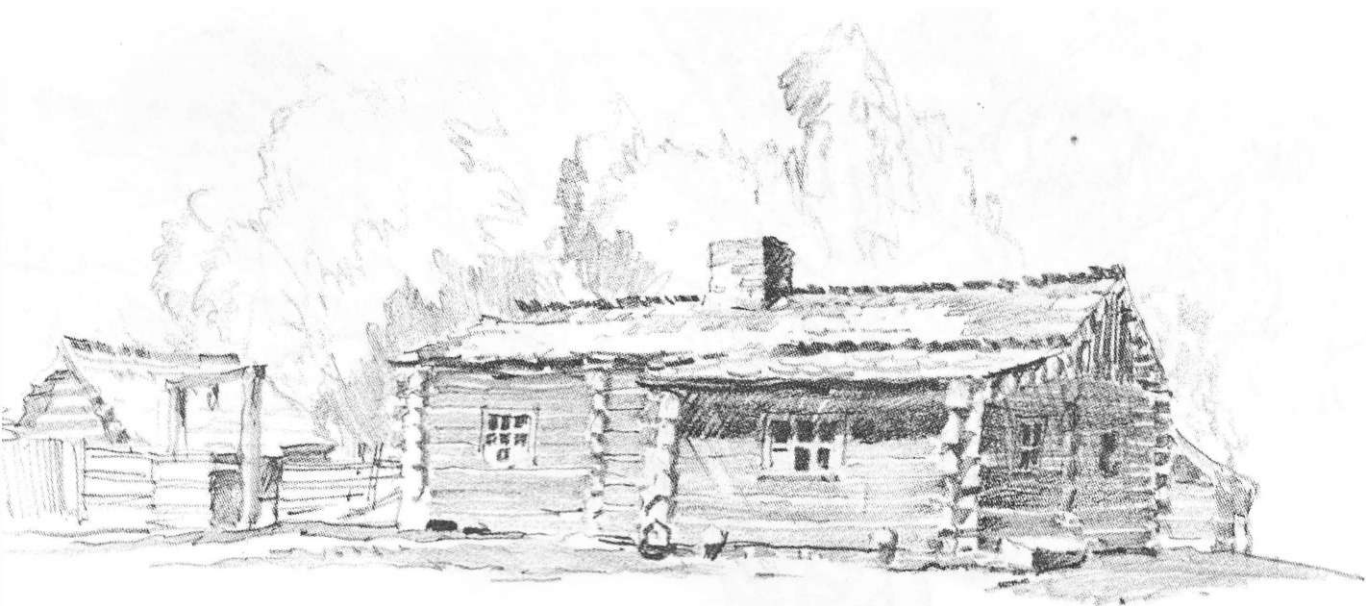
Баньяны, Флорида.

Я очень тщательно и детально нарисовал эти баньяны, потому что более поразительных деревьев я никогда не видел. Мне потребовалось более двух часов труда. Нужно было очень точно запомнить ритмический узор переплетенных ветвей и стволов, потому что он выявлялся при помощи темных штрихов, помещенных между более светлыми формами. Сравните длинные ритмичные штрихи, которыми нарисованы стволы с короткими, похожими на каракули штрихами, использованными, чтобы передать текстуру листвы. Полоска тени в нижней части рисунка очень важна для привязки деревьев к ландшафту.



Старые дома на реке Арно, Флоренция.

Рисуя эти дома, расположенные на другом берегу реки Арно, напротив моего отеля, я произвольно выбрал тона, чтобы избежать некоторой монотонности. Нарисовав все сооружения линиями, я стал штриховать карандашом средней мягкости самую интересную деталь, а именно, небольшую арку, отбрасывающую глубокую тень. Оттуда я распространил тон вверх, к кульминационному завершению рисунка — игре света и тени на крышах домов.



Бревенчатая хижина в Новом Салеме, Иллинойс.

Это одно из строений в старом отреставрированном поселении, ставшем знаменитым благодаря деятельности юного деревенского жителя из Иллинойса, которого звали Авраам Аинкольн. Естественно, я использовал широкие штрихи, повторяющие бревна, из которых сложена хижина. Части кровельной дранки были избирательно проработаны, чтобы создать приятное впечатление. Деревья за домом намечены лишь настолько, чтобы быть узнаваемыми. Их тени сливаются с фоном дома, создавая единую тональную гамму.



Деревья на Бойнтон Бич во Флориде.

Честно говоря, я не знаю, как называется это дерево, и никогда не видел, чтобы лиственные деревья так росли. Я потратил немало времени, чтобы детально воспроизвести ствол и ветви. Затем, желая поскорее завершить работу, я очень быстро, будто бы играючи, свободными широкими штрихами набросал передний план, который, возможно, является лучшей частью рисунка.