

Дудченко Н.Я.

УДК 75.021

**КЛАССИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ТЕХНОЛОГИИ ВЫПОЛНЕНИЯ  
ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

«...все великое не только дар природы и времени,  
но зависит от нашего стремления и от нашей неутомимости»  
Альберти<sup>1</sup>

Объективные причины последних десятилетий привели к кризису в науке и искусстве. Проблемы затронули и высшее художественное образование. Понимая необратимость многих процессов, мы хотим верить в сохранение нашей художественной школы, приложив усилия в обучении студентов, будущих художников, классическим методам и приемам техники масляной живописи. В этом есть потребность одаренных молодых людей, обладающих творческой энергией и желающих посвятить свою жизнь искусству. Безусловно, в этом нуждается и сама школа - поднять ее уровень, престиж и есть наша задача.

В данной статье мы хотим напомнить о технике старых мастеров, искусство которых, пережив века, являет нам пример художественного и технического совершенства. Цель изучения классической техники заключается в усвоении мастерских технических методов, которыми располагало большое искусство прошлого.

Известно, что мастерство будущего художника в значительной мере обуславливается знанием свойств материалов и техники, живописных и творческих возможностей, заложенных в изобразительных методах классики, а также наличием воли и способностей к длительной и системной работе.

Вот несколько строк из дневника Э. Делакруа<sup>2</sup>: «Написать картину, довести ее от наброска до законченного состояния – это одновременно и наука, и искусство; чтобы проявить тут подлинное умение, необходим долгий опыт. Искусство постигается так медленно, что для систематизации известных принципов, которые, по существу, управляют каждой частью искусства, нужна целая жизнь.

Прирожденные таланты инстинктивно находят средства выражения своих идей; у них это является сочетанием порывов и смутных поисков, сквозь которые идея проступает с еще более, может быть, своеобразной прелестью, чем в произведении *умелого мастера*» [1].

Следующее высказывание Д. Рейнольдса подтверждает сказанное выше: «Замысел - один из главных отличительных признаков гения; но если мы проверим это на опыте, то найдем, что мы научаемся изобретать, изучая изобретения других, - так же, как читая мысли других, мы учимся думать» [2].

Обращаясь к источникам, посвященным технологии и технике масляной живописи, таких, как «Техника масляной живописи» А.Рыбникова [3], «Техника живописи» Д.И. Киплика [4], «Технология станковой живописи» Ю.И.Гренберга [5], «Лессировка и техника классической живописи» Л. Фейнберга [6] и др., можно найти весь необходимый материал, касающийся данной проблемы.

В этих работах проведен глубокий анализ материалов и живописных методов, исторических предпосылок возникновения и развития техники масляной живописи, ее высочайшего подъема в эпоху Ренессанса, приводятся сведения о самых ранних источниках и выдержки из трактатов итальянских живописцев XV-XVI вв. (Ченнино Ченнини<sup>3</sup>, Леона Батиста Альберти<sup>1</sup>, Джорджо Вазари<sup>4</sup>, Рафаэля Боргини<sup>5</sup>, Джовани Батиста Арменини и др.), испанских живописцев XVII в. (Франсиско Пачеко<sup>6</sup> и Антонио Паломино<sup>7</sup>), голландского живописца Карель ван Мандера<sup>8</sup>, и, наконец, Теодора Тюрке де Майерна<sup>9</sup>, обобщившем сведения о живописи периода расцвета фламандского искусства [5].

В эпоху Возрождения были разработаны все наилучшие технические приемы масляной живописи. Обладание накопленными знаниями свойств материала позволило старым мастерам создать непревзойденный по гармонии, между материалом и художественными достижениями, стиль масляной живописи.

<sup>1</sup> Альберти Леон Батиста (1404-1472) – итальянский ученый, архитектор, писатель и музыкант эпохи раннего Возрождения, автор трактата «Три книги о живописи», который является самым замечательным трудом по теории изобразительного искусства эпохи Возрождения.

<sup>2</sup> Эжен Делакруа (1798 -1863) - французский художник, виднейший представитель романтизма. Мысли Делакруа высказаны в дневнике, письмах и статьях.

<sup>3</sup> Ченнино Ченнини (1372 -1440) – итальянский художник, автор «Трактата о живописи», в котором он обобщил опыт художников переходного периода от средневековья к Возрождению.

<sup>4</sup> Джорджо Вазари (1511 -1574) – итальянский живописец, архитектор и историк искусства прославился своим историческим трудом «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, скульпторов и архитекторов».

<sup>5</sup> Рафаеле Боргини написал в 1584 году Диалоги «Il Riposo» («Отдых»), где описывает технику масляной живописи в Италии и приводит перечень всех красочных материалов живописцев XVI века.

<sup>6</sup> Франсиско Пачеко – испанский художник, учитель Сурбарана и Веласкеса. Написал в 1649 году трактат «Искусство живописи, ее древность и величие».

<sup>7</sup> Антонио Паломино (1655-1726) - испанский живописец, теоретик и историк искусства. Свои взгляды он изложил в монументальном труде «Музей живописи и школа оптики».

<sup>8</sup> Карель ван Мандер(1548-1606)- нидерландский живописец, автор капитального труда «Книга о художниках», в котором содержатся описания жизни и произведений нидерландских художников XV-XVI столетий.

<sup>9</sup> Теодор Тюрке де Майерн (1573-1655)- врач, лейб-медик Карла I и Карла II в Лондоне. Материал, собранный де Майерном, представляет собой обобщенные сведения о живописи периода расцвета фламандского искусства, таких его корифеев, как Рубенс и Ван Дейк.

Впервые новый живописный метод был открыт во Фландрии Ян ван Эйком. Это открытие ознаменовало начало новой живописной эпохи. *«Ван Эйк открывает новое связующее и создает новый технический метод, Леонардо создает новую теорию живописи – науки, и Тициан соединяет теоретические построения Леонардо с практическими возможностями новой техники, разработанной ван Эйком. Эти три великие открытия кладут основание новой живописной культуре»* [6].

В XV-XVI веках сформировались основные три школы живописи; фламандская, итальянская и испанская.

**Фламандский метод** отличался характерными приемами, оставшимися от приемов темперы, на смену которой он явился. Живопись у фламандцев всегда выполнялась по белому клеевому грунту, который не втягивал масла из красок, тонким слоем красок, наносившимся таким образом, чтобы в создании общего живописного эффекта принимали участие не только все слои живописи, но и белый грунт, являющийся как бы источником света, освещавшим картину изнутри. Этим методом пользовались живописцы Фландрии Ван Эйк<sup>10</sup>, Дюрер<sup>11</sup>, Лука Лейденский<sup>12</sup>, Питер Брейгель<sup>13</sup>, в Италии - Джовани Беллини<sup>14</sup>, Леонардо да Винчи<sup>15</sup> и др.

**Итальянская школа** восприняла фламандский способ масляной живописи и существенно его переработала. Белый фламандский грунт постепенно стал заменяться в Италии цветным грунтом, главным образом серым, нейтрального тона. По этому клеевому грунту выполняли рисунок углем, после чего контур его обводился прозрачной коричневой водяной краской, прокладывали сильные тени, темные цветные драпировки и прочее. Затем подобно фламандцам, рисунок и грунт покрывался слоем лучшего клея, поверх которого наносился слой масляного лака, чтобы грунт не втягивал масло. После этого приступали к масляной живописи, проходили света одними белилами, моделируя формы. После просушки, этой подготовки, работа продолжалась пастозным прописыванием светов в локальных тонах, но в повышенном белильном тоне, с расчетом на последующую лессировку; также прописывались рефлексы. В полутонах же, особенно живописи тела, оставался просвечивать серый грунт. Поверх такой хорошо просушенной подготовки живопись заканчивали прозрачными и полупрозрачными лессировками, причем получалась очень красивая живопись, красочный эффект которой, подобно фламандской живописи, слагался из просвечивания слоев красок и отчасти грунта.

Этот метод достиг своего высшего развития в эпоху Джорджоне<sup>16</sup> и Тициана<sup>17</sup>. Впоследствии этим методом работали Рубенс<sup>18</sup> и Рембрандт<sup>19</sup>.

**Испанская школа** живописи унаследовала приемы Болонских мастеров, которые пользовались темными грунтами, развил технические особенности, присущие лишь испанской школе. Яркие ее представители - Рибера<sup>20</sup>, Сурбаран<sup>21</sup>, Веласкес<sup>22</sup>, Эль Греко<sup>23</sup>. Несмотря на различия, все эти школы соблюдали правила и принципы создания произведений, вытекающие из свойств и характера материалов масляной живописи. Это принцип живописи в несколько приемов - **«трехслойный метод»**, в котором живописец расчленяет свою живописную задачу на несколько приемов, из которых каждому отводится специальное значение, намеренно с определенным расчетом или же вследствие больших размеров произведения и пр. В этом случае работа расчленяется на первую прописку – **подмалевок**, в котором задача живописца сводится к прочному установлению рисунка, общих форм и светотени. После прописки следует **основной слой** - вторая стадия трехслойного метода, момент корпусной, пастозной живописи. Этим слоем прорабатывается освещенная часть поверхности изображенных предметов, вообще - все светлое в картине. Задача этого слоя - дать разработанную лепку, усиленный эффект формы. Слой краски обычно тем гуще,

<sup>10</sup> Ян ван Эйк (1390-1441) - знаменитый фламандский живописец, впервые использовал масло в качестве связующего материала для красок.

<sup>11</sup> Альбрехт Дюрер (1471-1528) - немецкий живописец, рисовальщик, гравер, теоретик искусства, Теоретические труды Дюрера представляют большой интерес для художников-практиков.

<sup>12</sup> Лука Лейденский (1494-1533)- нидерландский живописец и гравер.

<sup>13</sup> Питер Брейгель (1525-1569)- последний великий художник эпохи Возрождения в Нидерландах.

<sup>14</sup> Джованни Беллини (ок.1430-1516)- выдающийся художник эпохи Возрождения основоположник новой живописной традиции, согласно которой главная роль должна отдаваться колориту и свету.

<sup>15</sup> Леонардо да Винчи (1452-1519) – итальянский живописец, архитектор, ученый и инженер эпохи высокого возрождения. «Книга о живописи» составлена после его смерти учеником Ф. Мельци.

<sup>16</sup> Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко) (ок.1477-1510) – венецианский художник, один из основоположников искусства Высокого Возрождения, ученик Джовани Беллини.

<sup>17</sup> Тициан (Тициано Вечелио) (ок. 1476/87 -1576) – венецианский живописец эпохи Возрождения, ученик Джорджоне.

<sup>18</sup> Питер Пауль Рубенс (1577-1640)- фламандский художник и дипломат. Чтобы удовлетворить спрос на свои картины Рубенс создал большую мастерскую где работали А. ван Дейк , Я. Йорданс, и Ф. Снайдерс.

<sup>19</sup> Рембрандт Хармес ван Рейн (1606-1669) –величайший голландский художник живописец, рисовальщик, офортист. Творчество Рембрандта повлияло на развитие мирового искусства в целом, хотя было оценено по достоинству спустя многие годы.

<sup>20</sup> Хосе Рибера (1591-1652) или Хусепе де Рибера по прозвищу Спальолетто (маленький испанец), - испанский живописец, рисовальщик и гравер.

<sup>21</sup> Франсиско де Сурбаран (1598-1664) – испанский живописец. Ученик Ф. Пачеко. Главный вклад Сурбарана в искусство барокко-необыкновенный сплав мистического и реального.

<sup>22</sup> Диего Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) (1599-1660)- величайший испанский художник- реалист, ученик Ф. Пачеко. Веласкес заложил основы психологического портрета в искусстве Европы.

<sup>23</sup> Эль Греко (Доменико Теотокопули) – испанский художник греческого происхождения, возможно обучался в Венеции у Тициана. Расцвет таланта Эль Греко наступил в Испании, где он стал провозвестником искусства барокко.

чем светлее и материалнее пятно. Подмалевок основного слоя пишется белилами, обычно подвеченными, но, как правило, в утрированно светлом и охлажденном тоне. Полутона и рефлексы, если прописываются в подмалевке, то более тонким слоем. После этого корпусный подмалевок хорошо просушивается и в случае надобности может быть проскоблен и выглажен ножом и пр.

*Средствами фактурного рельефа при масляном подмалевке пользовались величайшие колористы при совершенно разных живописных толках (например, Левицкий, Рейнольдс<sup>24</sup>, Рембрандт<sup>19</sup>, Тициан<sup>17</sup>). Но, мало того, что это средство ценно само по себе, оно приучает мастера рисовать и лепить форму кистью, приводит к пониманию живописной динамики формы и развивает в художнике чувство единства формы и цвета* [3]. Третий и завершающий слой - *лессировка*. Так как лессировка всегда несколько утемняет и обычно утепляет ниже лежащие краски, понятно, почему подмалевок пишется светлее и холоднее. Задача лессировки - интенсификация цвета и завершение колорита. Такова схема трехслойного живописного метода старых мастеров. Этому тройному чередованию определенных живописных приемов соответствует последовательное усиление внимания к проблемам рисунка, светотени и цвета, иначе говоря – *композиции, формы и колорита* [6].

Д.И. Киплик в своей книге пишет - «Знания техники живописи сохранились в цехах живописцев до XVIII столетия, но затем, с обособлением живописи как искусства от ремесла, под влиянием зарождения в ней новых идей постепенно утратились. Уже в первой академии Карраччи прежнее технико-художественное воспитание живописца было заменено философско - художественным. С этого времени технические знания, являвшиеся в прежнее время всегда опорой живописцу, представляются уже стеснением художественной свободы» [4].

В книге Ю.И. Гренберга приводится в этом смысле показательный диалог из сочинения Джовани Батиста Вольпато из Басано «Метод, которому надо следовать в живописи» (XVII в.). Старший ученик художника советует младшему познакомиться с приготовлением материалов для живописи по книгам Арменини и Боргини<sup>5</sup>. В ответ на это младший замечает: «Если они говорят о живописи, то они не будут описывать таких вещей, которые не имеют отношения ни к искусству, ни к художнику - это ведь было бы неуместным». На что старший возражает: «Они (Арменини и Боргини) не имели намерения разделять эти вещи; во всяком случае хорошо, если художник об этом что-нибудь знает и умеет этим пользоваться; тогда, поручая это тем, на ком лежат эти обязанности, он сможет судить об исполненной работе; хотя для него и не обязательно готовить самому краски, он должен уметь различать их качество», и дальше комментарий Ю.И. Гренберга - «На смену пиетету перед профессиональным мастерством, включающим чисто ремесленное владение

технологическим процессом создания произведения, который был, например, у Ченнини в XIV столетии, постепенно приходит представление о ремесле как о предмете, ничего общего не имеющем с «высоким искусством». В глазах младшего ученика его ремесленные навыки – ничто перед настоящим искусством. Совершилось разделение некогда единого творческого процесса, и взгляд этот становится все более прочным. По мнению самого Вольпато, художник, если и не делает сам краски, обязан хотя бы знать их качества. Однако в его время и это уже становится не обязательно. Поэтому устами младшего ученика он вынужден сказать, что главное при выборе красок «их красивый вид». Хорошее подменяется красивым. Не состав красок, не знание их свойств определяют теперь их выбор, а возможность добиться с их помощью того или иного эффекта. «То, что связано с техникой, относится к ремеслу, - замечает Бергер, - и в этом разрыве искусства с умением... можно видеть начало технического упадка, который начинается в Италии с конца XVII века» [5].

В XIX веке в эпоху французских импрессионистов, положивших начало бессистемной работе масляными красками, масляная живопись пришла в особенный упадок. Их последователи, неимпрессионисты, довели картину разрушения до грандиозных масштабов.

«Верные знаки всякого живого искусства: чистая гармония воли, долга и умения, самоочевидность цели, бессознательность исполнения, единство искусства и культуры - всего этого нет теперь и в помине. Некогда свобода и необходимость были тождественны друг другу. Ныне под свободой понимают недостаток выучки. Слишком хорошо знакомая нам драма, когда кто-то «не справляется со своей задачей», была совершенно немислима во времена Рембрандта и Баха. Судьба формы пребывала в расе, в школе, а не в тенденциях частного лица. Находясь под чарами великой традиции, даже не крупный художник способен достичь совершенства, поскольку его сводит с задачей живое искусство. Сегодня этим художникам приходится желать того, на что они больше не способны, и прикладывать свой художественный рассудок, рассчитывать и комбинировать там, где угас взрощенный школой инстинкт» [7].

В наше время наиболее распространенный живописный прием - корпусный мазок - приводит к живописному процессу, чуждому последовательным приемам и строгой расчлененности, и с трудом организует фактуру картины. Современный метод невольно требует от художника излишнего усложнения и самого мазка, и чувства формы, и восприятия цвета. Потеря качества художественных материалов, низкий уровень знаний технологии масляной живописи привели к невежественному употреблению красок, техники их наложения, без использования главного преимущества масляных красок - их *прозрачности* и, следовательно, цветосилы без расчетов на использование имприматур (тонирующей грунтов), корпусных подмалевков и лессировок.

<sup>24</sup> Джозуа Рейнольдс (1723 -1792)- английский художник, президент Королевской Академии искусств. Свои теоретические взгляды на искусство ежегодно излагал в речах в стенах Академии.

Важнейшим и необходимым в связи с этим является обучение молодых художников - студентов классическим, проверенным столетиями, методам живописной техники. Книги по технологии и технике масляной живописи должны быть изучены самым прилежным образом, и «*пусть обратит он свой разум на то, чтобы сделать свое произведение поразительным благодаря совершенству выполнения, чтобы можно было сказать: «materiam superbat opus»* (работа преодолевает материю) [8].

#### Источники и литература:

1. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. – М. : Искусство, 1967. – Т. 4. – 747 с.
2. Мастера искусства об искусстве : в 7 т. – М. : Искусство, 1967. – Т. 3. – 503 с.
3. Рыбников А. А. Техника масляной живописи / А. А. Рыбников. – М., Л. : Искусство, 1937. – 219 с.
4. Киплик Д. И. Техника живописи / Д. И. Киплик. – М. : Сварог и К, 2002. – 504 с.
5. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 319 с.
6. Фейнберг Л. Е. Лессировка и техника классической живописи / Л. Е. Фейнберг. – М., Л. : Искусство, 1937. – 63 с.
7. Шпенглер О. Образ и действительность / О. Шпенглер. – М. : Айрис-Пресс, 2006. – С. 346. – (Закат Европы: очерки морфологии и мировой истории; Т. 1).
8. Рисунок, живопись, композиция : хрестоматия : учеб. пособие / сост.: Н. Н. Ростовцев, С. Е. Игнатъев, Е. В. Шорохов. – М. : Просвещение, 1989. – 204 с.

**Карпов В.В.**

**УДК 371.132:784**

### **РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РАБОТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕДАГОГА С БАРИТОНОМ**

Эта статья, как и некоторые мои предыдущие работы, опубликованные в журнале «Культура народов Причерноморья» [1], [2], посвящена проблемам работы педагога с вокалистом, овладевающим секретами певческого мастерства, в частности с баритоном. Вопросы развития техники голоса, выразительности исполнения тесно связаны с глубоким проникновением в художественную сущность исполняемых произведений, чему способствует прежде всего их исполнительский анализ.

Композиторы всегда заботились об интонационной окраске музыки своих опер и камерных вокальных сочинений, они призывали внимательнее относиться к различным авторским указаниям в партитуре и соблюдению динамических оттенков. Часто встречаются короткие ремарки, указывающие на то или иное эмоциональное состояние оперного персонажа. Всё это исполнителю необходимо учитывать и строго выполнять.

На протяжении одной песни, романса или арии голос может приобретать различные оттенки и интонации. Так, в романсе Шуберта «Лесной царь» исполнитель должен своей интонацией создать четыре образа: ребёнка, отца, Лесного царя и автора. Естественно, в каждом из этих образов меняется тембр, интонация для рельефного выражения точных вокальных характеристик. Только соединив высокий интеллект с ярким воображением, чуткостью души, можно исполнить это выдающееся произведение, достоверно и творчески передавая замысел композитора.

Речитатив и ария Грязного из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» должны рождаться из верно понятого содержания образа, его внутреннего состояния, обуреваемого страстью: «С ума нейдёт красавица. И рад бы забыть её забыть, но силы нет!». Здесь отражено внутреннее отчаяние героя. Образ Грязного очень противоречивый, сложный. Грязной, привыкший к осуществлению всех своих необузданных желаний, убирает со своего пути всех, кто ему мешает, и Ивана Лыкова в том числе. Его буйный, неукротимый нрав проявляется в «лихих забавах» и любовных утех.

Вначале мы видим Грязного наедине со своими мыслями, мятущегося, с разладом в своей душе. Он не допускает мысли, чтобы Марфа была обвенчана с Лыковым. Роковая страсть приводит его к мысли о встрече с Бомелием, и появляется надежда на «приворотное зелье», изготовленное немцем для Марфы. Средняя часть арии имеет много ритмических сложностей: «бывало мы» и далее: «нагрязнули, и поминай, как звали». Темп арии вначале обозначен *Larghetto*, далее резкая смена темпа на *allegro non troppo*. И настроение, и интонация резко меняются и обостряются. Воспоминания о «былых забавах» и любовных утех на время придают ему подъём и силы. В конце арии Грязной понимает, что к былому уже нет возврата. Он сокрушается от мысли: «Не узнаю теперь и сам себя, не узнаю Григория Грязного, не тот теперь я стал, всё миновало!!!» Много надо певцу силы и экспрессии, чтобы правдиво раскрыть этот сложный образ!

Анализируя вокальную партию Игоря из оперы «Князь Игорь», надо ясно себе представить, при каких обстоятельствах исполняется эта большая, развёрнутая ария, найти верную интонационно-выразительную окраску. Оркестровое вступление настраивает Игоря на грустные раздумья о судьбе Руси. Этот речитатив поётся в медленном темпе. После этого состояния-раздумья темп меняется (*strengendo*), выражая другое душевное настроение. Взволнованный характер музыки навеивает Игорю воспоминания о былых победах и поражениях. В этой части много разнообразных нюансов, интонаций, выражающих состояние его души.