



Илл. 1

Д. В. ФОМИЧЕВА

Фомичева Дарья Владимировна
Член-корреспондент РАХ
Проректор по научной работе
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

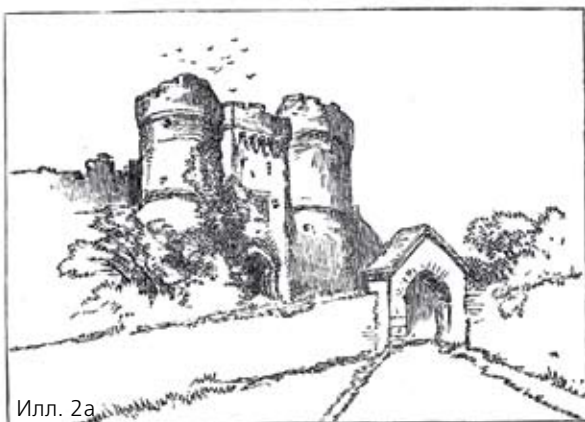
Адрес электронной почты:
fomichevadar@yandex.ru

Fomicheva Daria Vladimirovna
Corresponding Member,
Russian Academy of Arts
Provost for Research,
Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133

E-mail:
fomichevadar@yandex.ru

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ: ВИНЬЕТИРОВАНИЕ



Илл. 2a



Илл. 2b

Описание и графическую схему приема виньетирования (*vignetting*) мне посчастливилось обнаружить только в одной книге – изданном английским производителем художественных материалов «George Rowney and Company» руководстве по пейзажу Н. Э. Грина (1823–1899)¹.

Грин предлагает вписывать композицию в овал (виньетку), а оставшиеся углы прямоугольника листа бумаги или холста трактовать как нейтральные малозначительные зоны (илл. 1). Он также рекомендует не доводить линии композиции, особенно диагональные, до углов: изображение должно «остановиться» на границе виньетки. Грин приводит прекрасные наглядные примеры этого приема (илл. 2a, b).

Если внимательно всмотреться в произведения западноевропейской живописи, то легко заметить, что виньетирование было фактически шаблонным приемом западноевропейских художников XVIII–XIX вв. Компоновка в овале применялась в горизонтальном (например, пейзаже, илл. 3) и вертикальном (например, портрете) вариантах. Виньетка красиво гармонирует с овалом лица, да и голова в целом – это поставленное на острый конец «яйцо» (илл. 4)².

Классическая европейская школа композиции утрачена, и мы можем лишь пытаться реконструировать ее по сохранившимся



Илл. 3



Илл. 4

К. П. Брюллов.
Ольга Ферзен на ослике.
1835 г. Бум., акв. 51,5x39,6 см.
ГРМ, Санкт-Петербург.

Илл. 3. Клод Лоррен. Вечер.

Репродукционная гравюра из неуставленного англоязычного периодического издания 1854 г.

Собр. Д. В. Фомичевой. Репродукционные гравюры воспроизводили образцовые композиции классиков, играя роль наглядных пособий для художников и любителей живописи. Ясно видны очертания виньетки. Многие линии размещены таким образом, что они как бы лежат на поверхности воображаемого объемного «яйца».

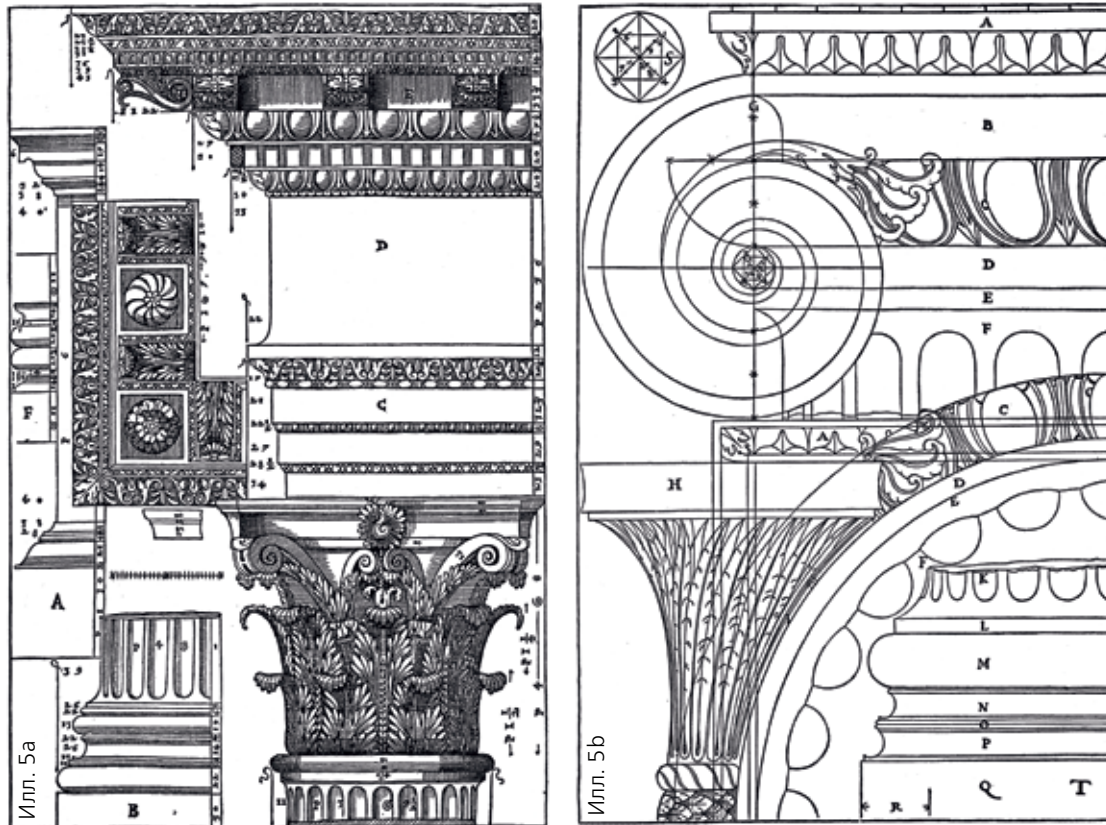
Это стволы деревьев, направление полета птиц, контуры облаков, изгиб реки, разнонаправленные движения воды и стада. Художник размещает на выпуклой поверхности «яйца» как статичные, так и «двигающиеся» по ней линии.

фрагментам. Любой исследователь сталкивается с проблемой: традиция была устной, знания передавались от мастера к ученику. Поэтому так ценны пособия для живописцев-любителей, которые в XIX в. издавали производители художественных материалов³. Было опубликовано много руководств по портрету и пейзажу, но не высшему в иерархии того времени жанру, исторической живописи, так как любители не занимались ею. Поскольку законы композиции едины, то при воссоздании приемов компоновки пейзажа и портрета восстанавливаются и принципы сочинения в исторической живописи. Из разрозненных сведений руководств для

¹ Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part I. P. 25–27 (глава «On Vignetting and Choice of Lines»). Художник-педагог Н. Э. Грин обучал рисованию членов английской королевской семьи, включая королеву Викторию.

² Как здесь не вспомнить остроумное гоголевское сравнение лица губернаторской дочери со свежим куриным яичком!

³ Большая серия руководств по разнообразным жанрам и техникам живописи и графики была опубликована крупнейшим в XIX в. английским производителем художественных материалов Winsor & Newton.



Илл. 5а. «Пояса ов» различного размера на чертеже храма Нервы Траяна. Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1938. Кн. 4. С. 29. «Пояса ов» есть на антаблементах ионического, коринфского и сложного ордеров. См., напр.: Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1938. Кн. 1. С. 44, 46, 49, 51, 52, 56, 60.

Илл. 5b. *Ovum* – важная часть ионической капители. Подобие – ключевой принцип классической архитектуры. Так, идеально гармоничная спираль волюты ионической капители строится из двенадцати дуг окружностей различных диаметров, т. е. это самоподобная линия. Палладио описывает процесс ее создания: «...в глазке строят квадрат, сторона которого равна полудиаменту глазка; проведя диагонали, на них отмечают точки, которые при начертании волюты служат центрами для неподвижной ножки циркуля. Таких центров, считая и центр глазка, будет тринадцать. Порядок, в котором следует их менять, показан цифрами на чертеже». Палладио А. Четыре книги об архитектуре. М., 1938. Кн. 1. С. 43–44.

любителей, воспоминаний художников и других данных как пазл постепенно складывается удивительно цельная, концептуально красивая картина.

СОВЕТ ТЁРНЕРА И ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Тёрнер советовал молодым художникам: «Keep your corners quiet», «Centre your Interest»⁴, т. е. держите углы спокойными, «оставьте углы в покое», а «интерес» композиции располагайте в центре, центруйте интересное. Это иначе высказанный принцип виньетирования.

Какова конфигурация поля зрения человека? Зрачок – круг, поэтому поле зрения одного глаза – круг, несколько ограниченный бровью и носом. Поле зрения двух глаз – два накладывающихся друг на друга круга, которые расположены на одной горизонтальной оси, т. е. почти горизонтальный овал.

Принцип виньетирования приближает очертания композиции к конфигурации поля зрения человека.

ВИНЬЕТИРОВАНИЕ И ЯЙЦО КУРОЧКИ РЯБЫ

«Овал» – однокоренное слово с латинским *ovum* (яйцо). Форма яйца совершенна: исследователи обнаружили в ней «золотую пропорцию», золотое сечение⁵. «Пояса ов» украшают антаблемента античных храмов и ионические капители (илл. 5а, б). *Ovum*, в сущности, то золотое яйцо, о котором повествует коротенькая сказка «Курочка Ряба». Мифы индоевропейцев и египтян описывают мир, рождающийся из золотого яйца⁶. В древнегреческой мифологии из яйца Леды рождаются Близнецы зодиака. В христианстве яйцо – символ воскресения. Поэтому столь таинственно и многозначно яйцо, висящее на тонкой цепи над Мадонной с младенцем в центре композиции Пьеро делла Франческа (илл. 6)⁷.

Поскольку наш мозг устроен так, что «автоматически» (подсознательно) обнаруживает аналогии и подобия⁸, то яйцо (овал) – источник множества существенных, удачных аналогий и ассоциаций.

Илл. 6. Пьеро делла Франческа. Богоматерь с младенцем, ангелами и святыми (Алтарь Монтефельтро). 1472–1474 гг. Доска, темпера. 251х172 см. Pinacoteca di Brera, Милан.

Композиция вписана в арки, центральная часть вписана в арку, расположенную фронтально. Мадонна облачена в три основных цвета видимого спектра: красный, синий, желтый (золото).



⁴ Bower P. Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of His Drawing Papers, 1787–1820. London, 1990. P. 15.

⁵ Шевелев И. Основы гармонии. Визуальные и числовые образы реального мира. М., 2009. С. 296–317 (глава «Биосимметрия»).

⁶ Топоров В. Н. Яйцо мировое // Мифы народов мира. М., 1997. Т. 2. С. 681. Вспомним и другой образ русской мифологии – яйцо, заключающее в себе смерть Кошечки Бессмертного. Вероятно, иглолка – «линия жизни» Кошечки, его «линейное время». У иглы есть начало (рождение) и конец (смерть), она спрятана в мировом яйце. Жизнь заканчивается, когда ломают иглу (или мойры обрывают нить, символизирующую линейное время).

⁷ Яйцо скомпоновано на фоне овала-виньетки. Оно геометрически подобно лицу Мадонны, расположено на одной оси с ним и освещено точно так же.

⁸ Шевелев И. Основы гармонии... С. 15: «Именно геометрическое подобие составляет основание, на котором устроено зрительное восприятие на низшем своем, первичном уровне»; С. 47: «признак геометрического подобия активно работает в системе восприятия, на уровне подсознания».

ФОТО: UFFIZI.IT



Илл. 7. Микеланджело Буонарроти.
Святое семейство
(Мадонна Дони).
1505–1506 гг.
Доска, темпера грасса.
Диаметр 120 см.
Uffizi, Флоренция.



Илл. 8. Леонардо да Винчи.
Мадонна с младенцем
(Мадонна Литта).
Середина 1490-х гг.
Холст (перенесена с доски),
темпера.
42х33 см.
Эрмитаж, Санкт-Петербург.

ФОТО: HERMITAGEMUSEUM.ORG

Осознанный поиск подобий и аналогий, а точнее, целенаправленный поиск всеединства, естественной связи всех вещей – одна из основ древней, средневековой и ренессансной культур. Платон пишет: «...всякая геометрическая фигура, любое сочетание чисел или гармоническое единство имеют сходство с кругообращением звезд; следовательно, единичное для того, кто надлежащим образом его усвоил, разъясняет и все остальное. <...> Перед вдумчивыми людьми здесь обнаружится естественная связь всех этих вещей»⁹.

КРУГ И АРКА РЕНЕССАНСА,
ОВАЛ НОВОГО ВРЕМЕНИ,
КВАДРАТ МОДЕРНА

Блестяще скомпонованные скульптурные и живописные тондо Микеланджело, Боттичелли, Рафаэля и других мастеров Возрождения (илл. 7) построены по принципу виньетки, имеющей форму круга¹⁰. По аналогии с упомянутой выше сказкой о курочке Рябе в данном случае уместно вспомнить другую русскую мифологическую сказку – о золотом солнце-Колобке. Знаменательно, что Ренессанс не отдает предпочтения овальным форматам, которые получают широкое распространение в XVII в. и применяются до конца XIX в.¹¹

В древности и средневековье, когда живопись была богословием в красках, а затем и во времена Ренессанса (живопись – философия в красках)¹² художники предпочитали работать с кругом. Круг – универсальный символ солнца, купола небес («небо-свода»), бесконечности, вечности, божества. Круг – изображение на плоскости наиболее совершенного геометрического тела, шара. Согласно Платону, Бог создал космос сферическим: «...он путем вращения округил космос до состояния сферы, поверхность которой повсюду равно отстоит от центра, то есть сообщил Вселенной очертания, из всех очертаний наиболее совер-

шенные и подобные самим себе, а подобное он нашел в мириады раз прекраснее того, что неподобное»¹³. Без ссылок на тексты Платона невозможно анализировать фундаментальные принципы европейского изобразительного искусства. И если верно утверждение, что «европейская философская традиция представляет собой серию примечаний к Платону»¹⁴, то и европейское искусство – это также развернутый в веках комментарий к Платону (и Пифагору).

Существенно также, что глаз – единственный орган человеческого тела, который имеет совершенную геометрическую форму, причем форму шара, наивысшего Платонова тела. Более того, и зрачок, и радужная оболочка – два круга. Шарообразны, как глаза, и огромны, согласно Платону, и солнце, и все звезды¹⁵.

Особое внимание старинных художников к геометрии композиции напрямую связано с внимательным отношением к символике геометрических форм. Оно в высшей степени было присуще и самому математическому из изобразительных искусств – архитектуре. Круг, шар, полусфера (купол) – небо, божество – общая символика языческого Пантеона, христианской Святой Софии, мусульманской Золотой мечети и т. д.

В связи с символикой геометрических форм и принципом виньетирования имеет смысл обратиться и к арочным форматам, которые так любил Ренессанс. Неслучайно философ Леонардо, которому свойственно тонкое внимание к геометрическим основам композиции, вписывает в арку «Мадонну в гроте» и «Мадонну Бенуа», вводит арочные окна в композицию «Мадонны Литты» (илл. 8)¹⁶. В арке есть сочетание, союз земли и неба: внизу квадрат (квадраты) земли, сверху – круг, «купол» неба¹⁷. Согласно теории архитектуры, пропорциональное соотношение высоты и ширины арки рассчитывается по диаметру венчающего его полукруга, т. е. «небо» арки определяет ее

⁹ Платон. Послезаконие / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч. в 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М., 1994. Т. 4. С. 458.

¹⁰ «Святое семейство» и «Мадонна Питти» Микеланджело, «Мадонна Кастельфранко» Рафаэля, «Берлинская Мадонна» Боттичелли и т. д.

¹¹ Например, знаменитые шедевры из собрания Государственного Эрмитажа: «Поклонение младенцу Христу» Филиппино Липпи, «Мадонна Конестабиле» Рафаэля – композиции в круге. «Пастушеская сцена» Франсуа Буше и «Портрет неизвестной» Франсуа Друэ – композиции в горизонтальном и вертикальном овалах соответственно.

¹² Леонардо да Винчи утверждает, что живопись является философией. См. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А. А. Губера, В. К. Шилейко. М., 1934. С. 63.

¹³ Платон. Тимей / пер. С. С. Аверинцева // Платон. Собр. соч. Т. 3. С. 436.

¹⁴ Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / сост. И. Т. Касавин; под общ. ред. М. А. Кисселя. М., 1990. С. 32.

¹⁵ «Впрочем, в подкрепление справедливости наших слов об одушевленности звезд, подумаем прежде всего об их величине. Ведь в действительности они вовсе не так малы, как это кажется; напротив, размер каждой из них огромен... Безошибочно можно мыслить Солнце, все в целом, гораздо большим, чем вся в целом Земля. Да и все движущиеся звезды обладают удивительной величиной». Платон. Послезаконие / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч. Т. 4. С. 448.

¹⁶ Другие великолепные арочные композиции из собрания Эрмитажа: «Мадонна с младенцем и ангелами» Беато Анжелико, «Автопортрет» Аннибале Карраччи.

¹⁷ «Крещение Христа» Пьеро делла Франческа komponует в арку с полукругом небесной части и квадратом земной.

Илл. 9. Микеланджело Буонарроти.
Дельфийская Сивилла.
1508–1512 гг.
Фреска.
Сикстинская капелла,
Musei Vaticani, Рим.

Микеланджело строит многие скульптурные и живописные фигуры на спиралевидном движении. Например, «Дельфийская сивилла»: правая нога – почти профиль, плечи – три четверти, голова – фас, взгляд – влево, т. е. разворот фигуры на 90°, продолженный взглядом до 180°. Постановка фигур Мадонны («Святое семейство» (илл. 7), «Страшный суд» в Сикстинской капелле): ноги – профиль, плечи – фас, голова – профиль в обратном ногам направлении. Спиралевидный разворот фигур на 180°.

Общий силуэт, который образуют свиток и плащ Сивиллы, – это овал, как и силуэт мадонны и младенца в картине Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» (илл. 8).



Илл. 9

ФОТО: COMMONS.WIKIMEDIA.ORG

«землю»¹⁸. Напомним, что фундаментальный принцип античной архитектуры – использование диаметра круглой колонны в качестве модуля для пропорционирования постройки и определения размеров *всех* ее деталей. То есть в античной культуре «небо»-круг колонны предопределяет размеры, математически точно связывает пропорции, обеспечивает всеединство архитектурного сооружения.

Переход от круга и арки Ренессанса к виньette-овалу Нового времени многозначителен и ждет своего осмысления, не менее многозначителен переход в Новейшее время к почти исключительно прямоугольным формам и отказ от принципа виньетирования.

ВИНЬЕТИРОВАНИЕ КОМПОЗИЦИИ И ПРИЕМЫ ПОСТАНОВКИ ФИГУРЫ НА ОСНОВЕ СПИРАЛИ ИЛИ S-ОБРАЗНОЙ ЛИНИИ

«И снова тишь. И снова мир. Как равнодушие, как овал. Я с детства не любил овал! Я с детства угол рисовал!» – сказал поэт XX в.¹⁹ Классическая европейская художественная школа, наоборот, любила тишь, мир, овал и родственные овалу спираль и змеевидную линию («линию красоты»)²⁰, состоящую из двух изогнутых в противоположных направлениях дуг, подобных латинской S. Все вместе связывалось в красивую и цельную традицию компоновки на основе кру-

гообразного (т. е. самого совершенного) движения по дугам различной кривизны.

В эпоху Ренессанса фигуры часто ставили на основе спиралевидного движения позвоночника. Микеланджело советовал делать фигуру *serpentinata*, что переведено как «змеевидная»: «всегда необходимо делать фигуру пирамидальной²¹, змеевидно изогнутой»²². Но есть и другое значение *serpentinata* – «спиралевидная». Микеланджело любил ставить спиралевидные фигуры с разворотом позвоночника на 90–180° (илл. 7, 9). Простейшая модель такого движения: ноги – левый профиль, плечи – фас, лицо – правый профиль. В схожем движении изображены многие фигуры древнегреческой вазописи: оно динамично, идеально держит плоскость фризовой композиции и подобно спиралевидному меандру.

В XVIII–XIX вв. ключевую роль в культуре постановки фигуры начинают играть змеевидные линии позвоночника и/или силуэта, художники намеренно подчеркивают змеевидные S-образные линии в объемах губ, щек, век, волос и т. д. В «Анализе красоты» Хогарт утверждает: «Лишите... одну из лучших античных статуй всех ее змеевидных изгибающихся линий, и она превратится из изысканного произведения искусства в фигуру таких обычных очертаний и однообразного содержания, что простой каменщик или плотник... может смастерить ее точную копию»²³ (илл. 10).



ФОТО: METMUSEUM.ORG

Илл. 10

Илл. 10. Уильям Хогарт.

Анализ красоты.

1753 г.

Гравюра.

39x50,5 см.

Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк.

В этой таблице из «Анализа красоты» Хогарт на разных примерах наглядно демонстрирует преимущества змеевидной линии («линии красоты») перед дугой и прямой линией. В центре таблицы – «змеевидные» шедевры античной скульптуры. Хогарт особо подчеркивает «значение змеевидной линии в строении человеческого лица». «Борода и волосы на голове, представляющие собой ряд свободных линий... <...> ...скомпонованы... из одних лишь змеевидных линий, переплетающихся между собой наподобие языков пламени». Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 187–188.

ВИНЬЕТИРОВАНИЕ И КАМЕРА-ОБСКУРА

Художники-классики достаточно часто использовали камеру-обскуру²⁴. В исследованиях по истории оптики встречается описание их существенного недостатка: эти приборы обеспечивают сфокусированное изображение лишь в зоне овала, вписанного в прямоугольник стекла, на которое проецируется изображение. Этот недостаток называется эффектом виньетирования. Филипп Стедман пишет об опыте освоения камеры-обскуры: «Были выявлены две главные проблемы, обе касательно краев изображения. Здесь линии становились слегка изогнутыми, и изображение постепенно становилось все менее ярким и менее четким – эффект, известный как

¹⁸ Классические пропорции арки: полтора, два, два с половиной, три круга. Согласно Палладио, в ионическом ордере высота арок равна двум диаметрам арки, в коринфском и сложном – двум с половиной. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И. В. Жолтовского. М., 1938. Кн. 1. С. 38, 47, 54.

¹⁹ Стихотворение Павла Когана «Гроза» датировано 20 января 1936 г. См. <http://victory.rusarchives.ru/audio/kogan-pd-groza-stihotvorenie> (дата обращения: 16.02.2019).

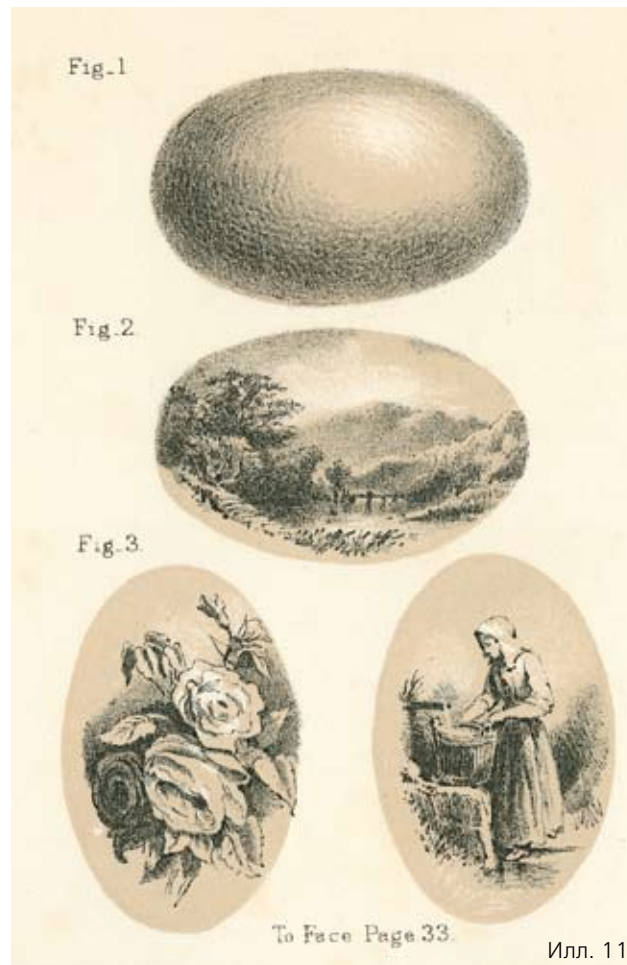
²⁰ См. Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987.

²¹ Пирамида – платоновое тело, сакральный символ огня. В связи с этим см. подпись к илл. 10: Хогарт сравнивает вьющиеся волосы с языками пламени.

²² Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 281.

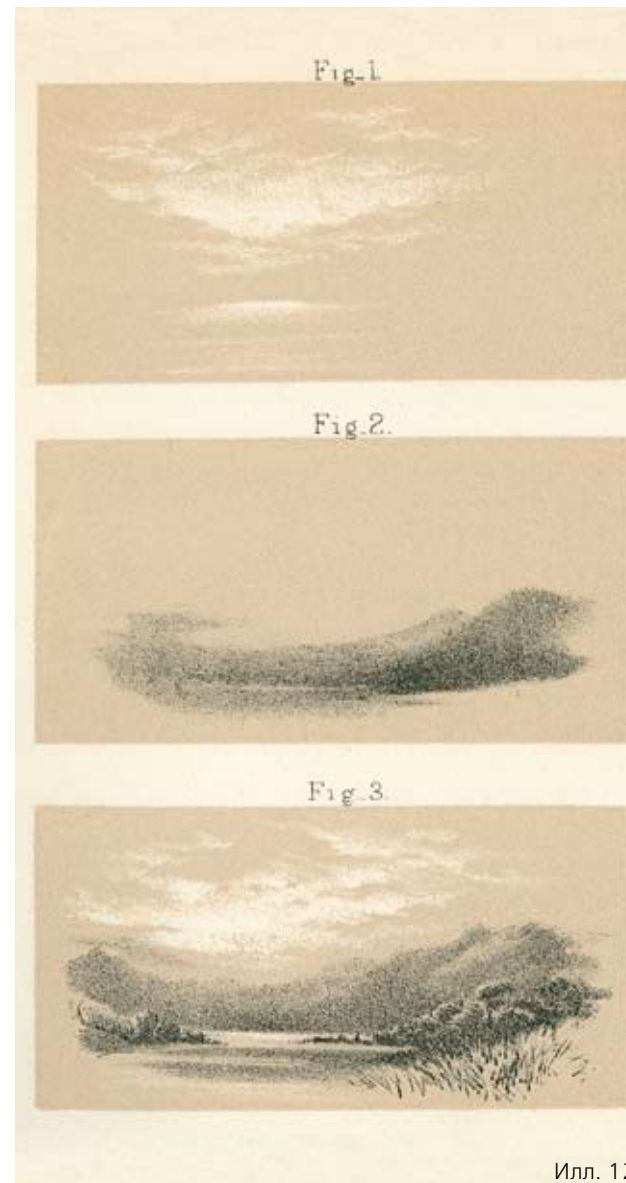
²³ Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 150.

²⁴ Одна из дошедших до нас камер-обскур принадлежала Джошуа Рейнольдсу. В закрытом виде она представляет собой муляж книги. См. <http://collection.sciencemuseum.org.uk/objects/co3311/folding-camera-obscura-in-the-form-of-a-book-optical-drawing-aid-camera-obscura> (дата обращения: 01.12.2018).



Илл. 11

Справа: илл. 12. Основа тоновой композиции пейзажа согласно Н. Э. Грину. Главные, или, как их называет Грин, *высокие света* (Fig. 1) и *глубокие тени* (Fig. 2) расположены так, как располагаются тона на освещенном сверху и сбоку яйце (Fig. 3).



Илл. 12

«виньетирование»²⁵. Остается только гадать: или прием виньетирования был подсказан камерой-обскурой, или же камера-обскура так удачно соответствовала нуждам художников, потому что обеспечивала необходимый композиционный эффект.

ОВАЛЬНЫЕ ЗЕРКАЛА КЛОДА ЛОРРЕНА

В XVIII в. художники широко применяли и другой оптический прибор – овальные выпуклые черные зеркала (т. н. зеркала Клода Лоррена), которые компоновали пейзаж в виньетку, одновременно «концентрируя» пространство, «упаковывая» большую панораму в компактную картинку благодаря своей выпуклой поверхности. Концентрация пространства (как и виньетирование) – это не только эффект зеркала Клода Лоррена, но и классический композиционный прием, описание которого я нашла также только в книге Н. Э. Грина²⁶. Наиболее известное из овальных зеркал Клода Лоррена XVIII в. хранится в коллекции музея Виктории и Альберта в Лондоне²⁷, причем пропорции овала этого

черного стекла близки к пропорциям изображенной Грином виньетки, а также популярной в XIX в. папье-пелле овального формата²⁸.

Отражение пейзажа в выпуклой «виньетке» зеркала Клода Лоррена – готовый мир в волшебном яйце²⁹. Зеркала Клода пришли к художникам из арсенала магов³⁰. Одно из самых знаменитых черных магических зеркал – *круглое* зеркало из черного обсидиана, природного стекла вулканического происхождения. Это ныне хранящееся в фондах Британского музея зеркало принадлежало Джону Ди, математику и придворному астрологу английской королевы Елизаветы I, а до него – ацтекским жрецам³¹.

ТОНОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ – ТРЕХМЕРНОЕ «ЯЙЦО»

У Грина (и только у него) я нашла и проиллюстрированное описание принципа общей раскладки тонов: как на яйце, освещенном сверху и сбоку, т. е. в три четверти³². Н. Э. Грин предлагает подобную тоновую раскладку как универсальный принцип организации пейзажа,

натюрморта и жанра³³ (илл. 11). Автор никак не обсуждает прямую связь этого приема с принципом виньетирования, но фактически получается, что он рекомендует сочинять композицию не просто в двумерном овале, но в трехмерном объеме яйца.

Этот прием дает эффект удивительной цельности и гармоничности светотонного решения, тоновой слаженности работы. Рассмотрим акварель К. П. Брюллова «Ольга Ферзен на ослике» (илл. 4). Композиция вписана в поставленное вертикально и освещенное сверху и справа «яйцо»-виньетку, вокруг которой размещен умеренно темный фон. Голова расположена в зоне света на воображаемом яйце, т. е. смысловой центр композиции (лицо) совпадает с ее главной тоновой зоной (светом). Здесь же находится и самый сильный тоновой контраст: черные волосы на фоне белых облаков.

Наибольшее по площади темное пятно – ослик – скомпоновано в зоне тени на воображаемом яйце. Неяркий свет на вертикальной обочине слева от фигур расположен в зоне рефлекса на яйце.

Поскольку общий принцип раскладки тона повсюду «перебит» более мелкими светами в зоне теней и тенями в зоне светов³⁴, он практически не заметен и зрителю очевидна лишь огромная цельность композиционного решения.

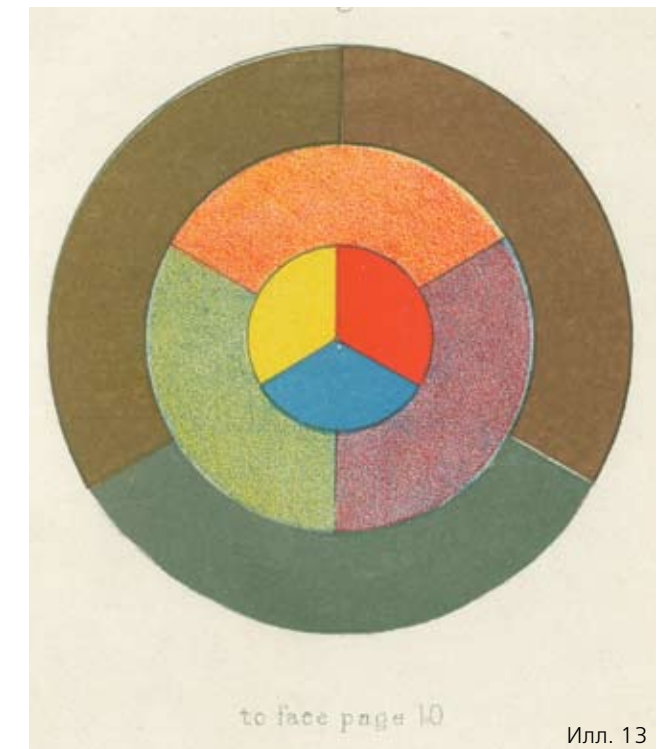
Чрезвычайно важно, что «яйцо» композиции освещается не в лоб, не «в фас», а «в три четверти». Грин не упоминает об этом в тексте, но именно так располагает свет на всех своих графических схемах (илл. 12)³⁵. При освещении «в три четверти» тона на объеме компонуются не симметрично друг под другом, а по диагонали.

В «три четверти» не только освещали «мир в яйце», но и компоновали лица в портретах, интерьеры и пространство пейзажа. Согласно предписаниям классической школы, планы должны не лежать «отдельными кучами» (т. е. параллельно друг другу и картинной плоскости), а переплетаться «наподобие змей»³⁶.

Планы пейзажа могут переплетаться таким образом исключительно при трехчетвертном ракурсе пространства.

Удивительная цельность подхода к решению изобразительных задач и красота общей концепции придают произведениям XVIII–XIX вв. непревзойденные качества высокой искренности и законченности, полноты визуального образа.

ВИНЬЕТИРОВАНИЕ И ЦВЕТОВОЙ КРУГ



Илл. 13

Опубликованный в книге Грина вариант цветового круга (илл. 13) демонстрирует не только противоположные цвета, но и ту площадь, то место, которые должны занимать цвета в композиции: в центре – три основных (их немного), вокруг центра – двойные составные

²⁵ Хокни Д. Секреты старых картин. М., 2004. С. 224.

²⁶ Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part I. P. 38–40 (глава «On Condensation»).

²⁷ См. <http://collections.vam.ac.uk/item/O78676/claude-glass-unknown/> (дата обращения 01.12.2018).

²⁸ См. приложение к статье: «Папье-пелле» (С. 30–33).

²⁹ Невозможно не вспомнить замечательную русскую сказку: «Катится яблочко по блюбочку, наливное по серебряному, а на блюбочке все небо красуется; ясно солнышко за светлым месяцем катится, звезды в хоровод собираются, лебеди в облаке песни поют». Здесь невероятно поэтично многократно названы круговое движение, шар и круг, описан магический предмет, в котором можно увидеть красоту Вселенной. Убедена, что классический европейский пейзаж – поздняя вариация на архетипическую тему «серебряного блюбочка и наливного яблочка». См. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. М., 1985. Т. 3. С. 260.

³⁰ Maillet A. The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art. New York, 2004. P. 57–60.

³¹ Ibid. P. 51–55.

³² Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part II: Light and Shade. P. 32–33.

³³ Ibid. P. 33.

³⁴ Грин описывает и иллюстрирует этот прием. См. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part II: Light and Shade. P. 26–27.

³⁵ Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part II: Light and Shade.

³⁶ «...так же должны строиться и планы, переплетаясь наподобие змей, а не лежать друг за другом отдельными кучами» (Карель ван Мандер (1548–1606). Книга о художниках (1604) // Мастера искусства об искусстве. М., 1966. Т. 2. С. 371).



Илл. 14. С. Ф. Щедрин.
Веранда,
обвитая виноградом.
1828 г.
Холст, масло.
42,5х60,8 см.
ГТГ, Москва.

В композиции очевиден прием виньетирования. Многократно применена озвучка зеленых красным цветом в парном сочетании с синим: две женские фигуры в красных с синим костюмах, красные и синие одежды на мужских фигурах, красные и синие украшения на седле.

(они больше по площади), на периферии, вне зоны «виньетки» — тройные составные (их больше всего). Грин ничего не пишет об этом принципе, его можно вывести исключительно из опубликованного им изображения цветового круга³⁷.

Обратимся к акварели К. П. Брюллова (илл. 4). Между геометрическим и смысловым центрами композиции художник располагает самое гармоничное тройное сочетание: красный, синий, желтый. «Самое сильное из всех тройных сочетаний, особенно часто применяемое в итальянской школе, составляется из красного, синего и желтого»³⁸. Вокруг него в пределах виньетки размещаются двойные составные: спокойные, но звучные сиреневатые, зеленоватые, оранжеватые. Виньетку художник обрамляет ровными по тону темными тройными составными: неяркими коричневыми, серыми, оливковыми.

Вспомним распространенный принцип компоновки цвета в эпоху Ренессанса: красный (киноварь), синий (лазурит, азурит) и желтый (золото, аурипигмент) в центре, более глухие цвета — на периферии (илл. 7, 8)³⁹. Это принцип виньетирования в приложении к цветовой композиции: в центре — полнота цветового круга, видимого спектра, вокруг — «периферийные» на цветовом круге цвета.

Принцип виньетирования определяет и расположение самых ярких цветовых пятен в классическом европейском пейзаже. Известно, что для озвучки синих (неба, вод) и зеленых (деревьев, трав) художники часто использовали красное пятно, обычно на одежде стаффажа, как правило, вместе с синим⁴⁰. Эти яркие пятна помещали в основном в зоне овала-виньетки (илл. 14)⁴¹. Ван Гог, работаю-

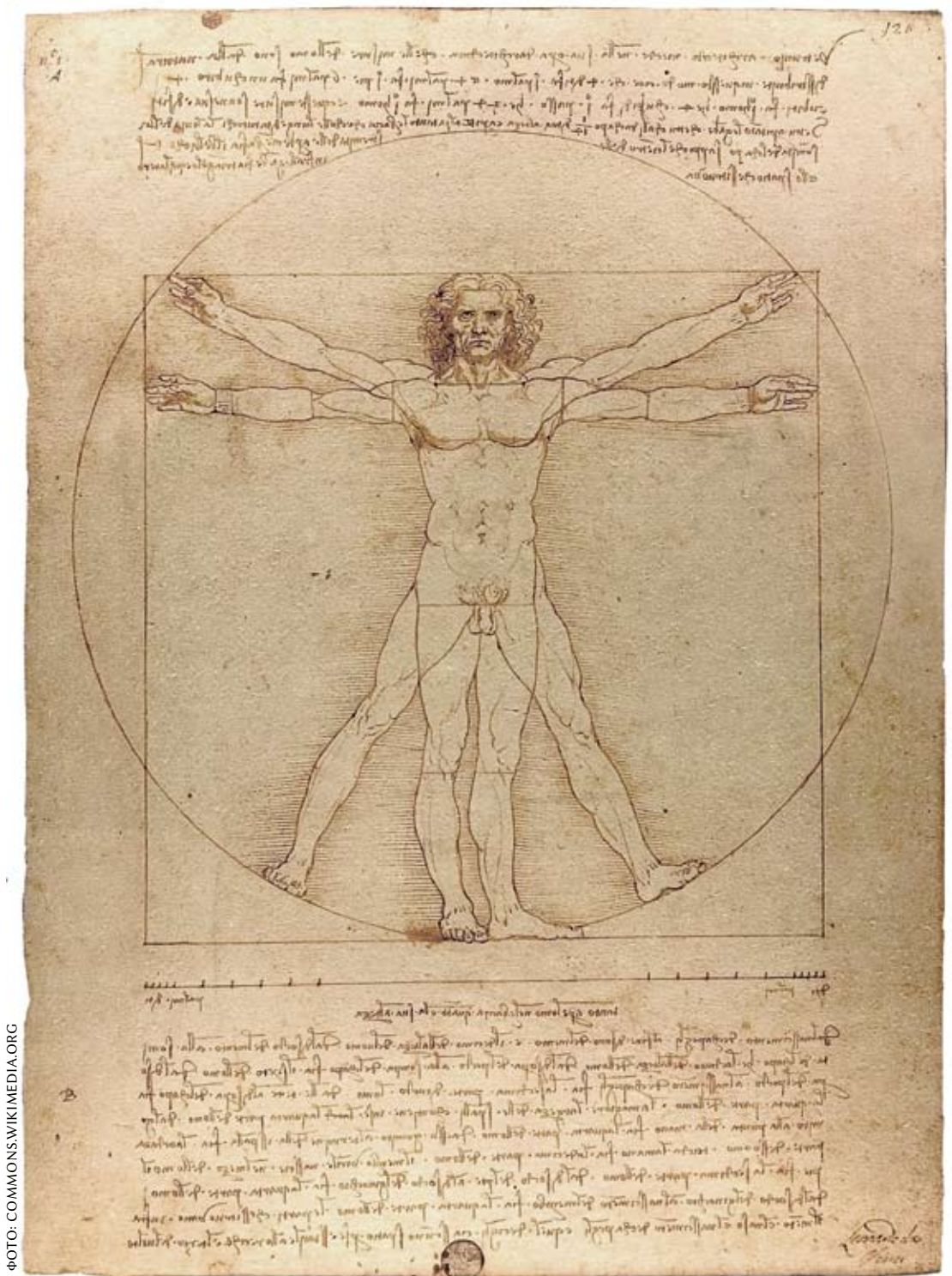
щий уже вне предписаний классической школы, озвучивает зеленые в морском пейзаже огромной красной подписью вне виньетки, в углу композиции⁴².

КОМПОЗИЦИЯ И ХАРАКТЕР СОЗДАЮЩЕЙ ЕЕ ВОЛИ

Очень важен, но редко обсуждается характер воли, создающей произведение искусства. А. Ф. Лосев замечательно описал качество воли в искусстве эллинов: «...общая активность... подчиненность... всего темного, страстного, животного светлостному человеческому разуму и здоровая, радостная склонность к размеренному действию, незатронутость никакой субъективной рефлексией и никаким психологическим развращением. Это — воля, но только античная воля, thymos, а не Wille или volonté, Софокл, а не Шекспир, Ахилл, а не Фауст»⁴³.

Несомненно, воля, создавшая виньетки-овалы, отличается от воли, которая родила ренессансные композиции на основе платоновых тел — шара и пирамиды, сакральных геометрических символов божества и огня. Думается, можно утверждать, что ренессансная композиция в круге создавалась более простой, серьезной и мужественной волей, чем композиция-овал. Композиции в овале мягче, они несколько «безвольны», женственны.

Знания о приеме виньетирования в западноевропейской художественной школе позволяет многое увидеть по-новому, глубже осмыслить композиционные шедевры классиков. Как говорил Гёте, «подлинный источник совершенного видения заключен в нашем знании», «видишь только то, что знаешь!»⁴⁴.



Леонардо да Винчи.
Витрувианский человек.
Ок. 1492 г.
Бум., тушь, акв.
34,3х24,5 см.
Gallerie dell'Accademia,
Венеция.

Витрувианский человек
Леонардо да Винчи
вписан в круг и квадрат,
т. к. человек — это существо,
которое одновременно
принадлежит небу (вечности)
и земле (смертный).

³⁷ Green N. E. Hints on Sketching from Nature. London, [s. a.]. Part III: Colour. Хромофотография, вклеенная между с. 10 и 11 с подписью: «To face page 10».

³⁸ Иеннике Ф. Руководство к живописи масляными красками / пер. Л. Соловьева. 2-е изд. СПб., [1909]. С. 87.

³⁹ Примеры подобных композиций: «Святое семейство» Микеланджело, «Мадонна Литта» Леонардо, «Мадонна с щегленком» Рафаэля, «Мадонна с книгой» Боттичелли, мадонны кисти Фра Беато Анджелико и др.

⁴⁰ Красный и синий — с древности лучшее парное сочетание цветов. См. Сигарип Л. Живопись масляными красками, акварелью и пастелью. Пг.; М., 1916. С. 30.

⁴¹ Например, «Пейзаж с евангелистом Матфеем» Никола Пуссена; «Пейзаж с Аполлоном и Кумской Сивиллой», «Пейзаж с Энеем» Клода Лоррена; «Анжелюс», «Сборщицы колосьев», «Сеятель» Жана-Франсуа Милле; «Косцы» Владимира Мясоедова.

⁴² «На одной марине красуется огромная красная подпись — мне просто нужно было оживить зеленые тона красной ноткой» (Ван Гог В. Письма к брату Тео. СПб., 2007. С. 246).

⁴³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 618.

⁴⁴ Гете И. В. Об искусстве. М., 1975. С. 115.



АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ
И ИЗЯШНЫХ ИСКУССТВ
СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ



ФОТО: АНАСТАСИЯ СМЕРНОВА

+7 (495) 531 5555 ACADEMIYA@AAII.RU

ЗАНЯТИЯ ПРОХОДЯТ В МАЛЕНЬКИХ ГРУППАХ, ЧТО СПОСОБСТВУЕТ
БЫСТРЕЙШЕМУ ОСВОЕНИЮ ТЕХНОЛОГИИ ОФОРТА.
АКАДЕМИЯ ПРЕДОСТАВЛЯЕТ НЕОБХОДИМОЕ ОБОРУДОВАНИЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ.

ОБУЧЕНИЕ ПО АВТОРСКОЙ МЕТОДИКЕ ЧЛЕНА-КОРРЕСПОНДЕНТА
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ А. Б. ПОПОВА
ПОЗВОЛЯЕТ ПРАКТИЧЕСКИ ОСВОИТЬ ОСНОВНЫЕ ТЕХНИКИ
ОФОРТА (ТРАВЛЕННЫЙ ШТРИХ, СУХУЮ ИГЛУ, АКВАТИНТУ),
СФОРМИРОВАТЬ ГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ,
ОВЛАДЕТЬ ПРИЕМАМИ ПЕРЕДАЧИ ФОРМЫ И ФАКТУРЫ ПРЕДМЕТОВ,
СОЗДАНИЯ ГЛУБИНЫ ПРОСТРАНСТВА.

Д. В. Фомичева. Композиционные приемы классической европейской школы живописи: виньетирование

Аннотация. В статье предпринята попытка осмыслить и описать применение круга (шара) и родственной ему формы овала (яйца) в качестве широко распространенной основы композиции в классическом европейском изобразительном искусстве. Круг и овал в периоды Античности, Средневековья и Ренессанса имели глубокое символическое значение, являлись богословским и философским визуальным текстом. К XVIII–XIX вв. традиция использования данных символов как основ композиции постепенно превращается в прием виньетирования, который позволяет создавать цельные и гармоничные произведения изобразительного искусства. В статье приводятся цитаты из диалогов Платона относительно платоновых тел – правильных многогранников и шара как высшего, наиболее совершенного трехмерного тела, символа совершенства и бесконечности. Платон также описывает движение по кругу как наиболее совершенное. В связи с этим неслучайно художники Ренессанса и Нового времени отдавали предпочтение не только композициям на основе шара и «яйца», но и подобным круговому движениям по спиралевидным и змеевидным линиям. Таким образом, композиции, построенные на основе круга (шара) и/или овала (яйца) глубоко укоренены в богословских и философских воззрениях, базируются на нашедших свое отражение в мифологии визуальных архетипах и удачно учитывают психологию зрительного восприятия.

Ключевые слова: композиция в изобразительном искусстве, линейная композиция, тональная композиция, цветовая композиция, виньетирование, композиция в овале, композиция в круге, композиция в арке, символика в композиции, подобие в композиции, линия красоты, платоновы тела, Н. Э. Грин, камера-обскура, зеркало Клода Лоррена, папье-пелле.

D. V. Fomicheva. Compositional Techniques of the Classical European School of Painting: Vignetting

Abstract. The article attempts to interpret and describe the use of the circle (sphere) and the related shape of an oval (ovoid) as a widespread basis of composition in classical European visual art. The circle and the oval in the period of Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance had a deep symbolic meaning and were regarded as a theological and philosophical visual text. By the 18th–19th centuries the tradition of using these symbols as the basis of a composition had gradually turned into a conventional device of vignetting, allowing one to create whole and harmonious works of art. The article quotes Plato's *Dialogues* in regard to the theme of Platonic solids – regular polyhedrons and a sphere conceptualized as the most perfect, most beautiful three-dimensional figure, a symbol of perfection and infinity. Plato also described circular motion as the most perfect. In light of this, it is not accidental that Renaissance and Modern Period artists not only preferred compositions based on the shapes of a sphere and an ovoid, but also motions based on spiral-like and serpentine lines related to circular movement. Thus, compositions built on the basis of a circle (sphere) and/ or an oval (ovoid) are deeply rooted in theological and philosophical views, based on visual archetypes, reflected in mythology, and duly take into account the psychology of visual perception.

Keywords: composition in visual art, linear composition, tonal composition, color composition, vignetting, composition in an oval, composition in a circle, composition in an arch, symbolism in composition, similarity in composition, line of beauty, Platonic solids, N. E. Green, camera obscura, Claude Lorrain mirror (Claude glass), papier pellé.

1. Ван Гог В. Письма к брату Тео / пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука-классика, 2007. 384 с. 2. Гете И. В. Об искусстве / сост. А. В. Гулыга. М.: Искусство, 1975. 623 с. 3. Иеннике Ф. Руководство к живописи масляными красками / полн. пер. с 4-го нем. изд., испр. и доп., Л. Соловьева. 2-е изд. СПб.: В. И. Губинский, [1909]. 208 с. 4. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / пер. А. А. Губера, В. К. Шилейко. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. 384 с. 5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 816 с. 6. Мастера искусства об искусстве. Т. 2: Эпоха Возрождения / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1966. 398 с. 7. Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. 719 с. 8. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. В 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 3. 496 с. 9. Палладио А. Четыре книги об архитектуре / пер. И. В. Жолтовского. М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1938. [350 с.] 10. Платон. Собр. соч. В 4 т. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль. 1990–1994. 11. Сигарип Л. Живопись масляными красками, акварелью и пастелью: практ. руководство для художников-самоучек по живописи масляными красками, акварелью и пастелью. 2-е изд. Пг., М.: М. Н. Петров, 1916. 96 с. 12. Уайтхед А. Н. Избранные работы по философии / сост. И. Т. Касавин; общ. ред. М. А. Кисселя. М.: Прогресс, 1990. 720 с. 13. Хогарт У. Анализ красоты. Л.: Искусство, 1987. 254 с. 14. Хокни Д. Секреты старых картин. М.: Арт-Родник, 2004. 236 с. 15. Шевелев И. Основы гармонии. Визуальные и числовые образы реального мира. М.: ЛУЧ, 2009. 360 с. 16. Bower P. Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of His Drawing Papers, 1787–1820. London: Tate Gallery, 1990. 135 p. 17. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part I. 27th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 52 p. 18. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part II: Light and Shade. 23rd ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 40 p. 19. Green N. E. Hints on Sketching from Nature. Part III: Colour. 28th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 68 p. 20. Maillet A. The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art. New York: Zone Books, 2004. 300 p.

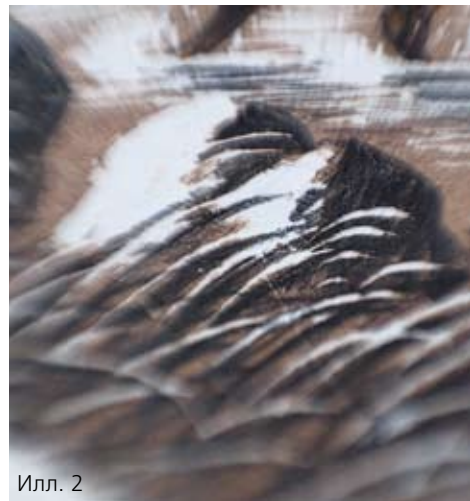
1. Goethe J. W. *On Art*, comp. A. V. Gulyga. Moscow: Iskusstvo, 1975. 623 p. 2. Guber A. A., Grashchenkov V. N. (eds). *Masters of Art on Art*, vol. 2: *The Renaissance*. Moscow: Iskusstvo, 1966. 398 p. 3. Hockney D. *The Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Moscow: Art-Rodnik, 2004. 236 p. 4. Hogarth W. *Analysis of Beauty*. Leningrad: Iskusstvo, 1987. 254 p. 5. Jaennicke F. *Guide to Painting in Oils*, trans. L. Solov'yev, 2nd ed. Saint Petersburg: V. I. Gubinsky, [1909]. 208 p. 6. Leonardo da Vinci. *The Notebooks of Leonardo da Vinci, Florentine Sculptor and Painter*, trans. A. A. Guber, V. K. Shileyko. Moscow: OGIZ-IZOGIZ, 1934. 384 p. 7. Losev A. F. *A History of Ancient Aesthetics. Early Hellenism*. Moscow: Iskusstvo, 1979. 816 p. 8. *Russian Folktales of A. N. Afanas'yev*, in 3 vols, vol. 3. Moscow: Nauka, 1985. 496 p. 9. Palladio A. *The Four Books on Architecture*, trans. I. V. Zholtovsky. Moscow: All-Union Academy of Architecture, 1938. [350 p.] 10. Plato. *Collected Essays*, ed. A. F. Losev, V. F. Asmus, A. A. Takho-Godi, in 4 vols. Moscow: Mysl', 1990–1994. 11. Shevelev I. *The Foundations of Harmony. Visual and Numerical Images of the Real World*. Moscow: LUCH, 2009. 360 p. 12. Sigarip L. *Painting in Oils, Watercolours and Pastels: A Practical Guide for Self-taught Artists on Painting in Oils, Watercolours and Pastels*, 2nd ed. Petrograd, Moscow: M. N. Petrov, 1916. 96 p. 13. Tokarev S. A. (ed.). *Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia*. in 2 vols, vol. 2, 2nd ed. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 1997. 719 p. 14. Van Gogh V. *Letters to Theo*, trans. P. Melkova. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2007. 384 p. 15. Whitehead A. N. *Selected Philosophical Works*, comp. I. T. Kasavin; ed. M. A. Kisel'. Moscow: Progress, 1990. 720 p. 16. Bower P. *Turner's Papers. A Study of the Manufacture, Selection and Use of His Drawing Papers, 1787–1820*. London: Tate Gallery, 1990. 135 p. 17. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature*, part I, 27th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 52 p. 18. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature*, part II: *Light and Shade*, 23rd ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 40 p. 19. Green N. E. *Hints on Sketching from Nature*, part III: *Colour*, 28th ed. London: George Rowney and Company, [s. a.]. 68 p. 20. Maillet A. *The Claude Glass. Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art*. New York: Zone Books, 2004. 300 p.



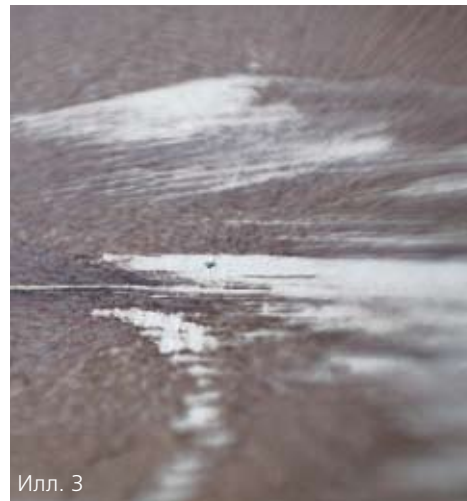


Илл. 1

ПАПЬЕ-ПЕЛЛЕ



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4

Илл. 1–4. Примеры неумелой работы скребцом, несмотря на относительное разнообразие выскобленных линий и пятен.

Илл. 5 и 7. Скребцы с ручками из черного дерева, кости, серебра. XIX – нач. XX в. Англия, Франция. Две основные разновидности скребцов – с симметричным лезвием в форме пламени свечи и асимметричным лезвием, коротким дугообразным с одной стороны и длинным, почти прямым с другой. Для удобства и чистоты работы скребец должен быть идеально заточен.

Собр. Д. В. Фомичевой.



Илл. 5

ФОТО: ДЕМИД ИВАНОВ (5), ЛАДА ЧУПЛЫГИНА (2)



Илл. 6

Папье-пелле производилась в прямоугольном и овальном форматах и широко использовалась профессиональными художниками и любителями. Папье-пелле прекрасно демонстрирует три базовых шаблонных приема пейзажной живописи XVII–XIX вв.: виньетирование (овальный формат, близкий к пропорциям птичьего яйца); работу от наибольшего по площади среднего тона с последующим «поднятием» непрозрачных светов и «опусканием» прозрачных теней (прием, к которому часто прибегали художники еще во времена Ренессанса); цветовую растяжку от теплого первого плана к холодному дальнему.

Папье-пелле представляет собой бумагу, которая в ходе производства грунтовалась в два слоя. Нижний слой – ярко-белый. Верхний слой или одноцветный, обычно серый среднего тона, или же с растяжкой от охристой «земли» до голубого «неба», также среднего тона. Эта растяжка автоматически обеспечивает имитацию цветов пейзажа и эффект большой пространственной глубины, поскольку теплые цвета воспринимаются как выдвигающиеся вперед, а холодные – как удаляющиеся.

Света на папье-пелле выполнялись скребцами – средневековыми писцы для соскабливания ошибок с пергамента и очинки перьев. При работе острым кончиком скребца опытный художник мог свободно рисовать длинные каллиграфически виртуозные линии с четкими краями, выскребая верхний цветной слой до ярко-белого нижнего. Такие тончайшие «волосные» белые линии с динамичным движением невозможно выполнить кистью, насыщенной густыми белилами.

При работе плашмя лезвие скребца вычищает в верхнем цветном слое грунта воздушные «паровидные»



Илл. 7

Илл. 6. Пейзаж с оленем неизвестного самодельного художника.

Папье-пелле овального формата с растяжкой от теплой «земли» к холодному «небу» во втором слое грунта. К. XIX в (?). Англия. Скребец, графит. кар., коричневая акв. Собр. Д. В. Фомичевой.

Илл. 7. На конце ручки скребца с асимметричным лезвием ластик, закрывающийся подвижным серебряным футляром.



Так называемый итальянский карандаш на самом деле мог быть немецким, французским и т. д. В данном случае английский этюдник для рисунка растушкой укомплектован «итальянским карандашом» производства французской фирмы Conté. Собр. Д. В. Фомичевой.



Закрывающаяся пробкой стеклянная пробирка с угольной пылью (fusain) производства французской фирмы Conté. Собр. Д. В. Фомичевой.



Работа бумажной растушкой на замшевой палитре: угольная пыль из пробирки насыпается на палитру, растирается до нужного тона и наносится растушкой на бумагу. Рисунок растушкой ведется подобно живописи кистью. Собр. Д. В. Фомичевой.

ФОТО: ARTCHIVE.RU

Илл. 8

белые пятна с мягкими нечеткими краями. Этот технический прием позволяет почти молниеносно изображать водяную пыль во время шторма, небо с облаками, клубы пыли за движущейся каретой и т. п.

Тонкие черные линии рисунка (контуры и штриховка) выполнялись графитовым карандашом, а прозрачные пятна темных полутонов и теней закладывались растушкой. По растертым растушкой «облакам» черной пыли рисовали острым кончиком ластика, выбирая им более светлые участки до среднего тона (цветного верхнего слоя грунта на папье-пелле).

Таким образом при минимальных затратах времени и количестве материалов получались технически сложные, виртуозные, кажущиеся многодельными рисунки с живописными эффектами.

В работе на папье-пелле зачастую использовалась и акварель, причем иногда вводились лишь три основных цвета: красный, синий, желтый или же лучшее парное сочетание цветов – красный и синий (илл. 8).

Илл. 8. И. К. Айвазовский. Тонущий корабль. 1854 г. Папье-пелле, графит. и цв. кар., процарап. 19x28 см. ГРМ, Санкт-Петербург.

Илл. 9



ФОТО: ART-CATALOG.RU

Илл. 9. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. Пейзаж с церковью. 1894 г. Папье-пелле, итал. кар., соус, растушка, процарап. 33x23 см. ГТГ, Москва.

Илл. 10. Немецкий графитовый карандаш Faber во французском серебряном футляре. Втор. пол. XIX в. (?). Собр. Д. В. Фомичевой.

ФОТО: ЛАДА ЧУПЛЫГИНА (6)

Илл. 10