

Моро-Вотье

Заметки по технике живописи

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
М80

М80 **Моро-Вотье**
Заметки по технике живописи / Моро-Вотье – М.: Книга по Требованию, 2023. – 108 с.

ISBN 978-5-519-97454-7

ISBN 978-5-519-97454-7

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

О Т Р Е Д А К Ц И И

„Durch das Auge in dem
Arm—in den Pinsel“.

Дюрер.

„От глаза к руке— в кисть“

Дюрер.

За последнее время все чаще и чаще приходится слышать, как художники говорят о значении и необходимости техники в живописи.

Вопрос этот назрел, и после бесконечных скитаний из тупика кубизма в тупик беспредметничества, от претензий эго-футуризма и импотентного экспрессионизма, наиболее здоровую и искреннюю часть художников потянуло на свежий воздух подлинного, реального, доступного и понятного, а потому и нужного широким массам реализма.

Но тут-то и пришлось столкнуться с очень большим вопросом собственного неумения. Еще задолго до войны и революции один из крупнейших художников предреволюционной эпохи Серов с болью говорил об отсутствии у нас техники — „рукомесла“. Да это и было понятно. Последними большими мастерами у нас были так несправедливо забытые Брюллов, Бруни, Иванов. Уже Чистяков не владел тем мастерством, о котором он пытался говорить своим ученикам. Передвижники заботились только о том, что писать, не уделяя достаточно внимания тому, как делать вещь, но они все еще являлись

наследниками опыта старой академической живописи, их искусство сохраняло хотя элементарную, но подлинную грамотность.

В связи с целым рядом исторических и экономических причин искусство вступило на тот аналитический путь второй половины 19 века, который отмечен бесконечной дифференциацией целостного организма искусства. Это привело к его глубокому упадку, результаты которого мы болезненно изживаем и сейчас. Наиболее сильная и здоровая часть художников наших дней всю свою волю направляет к тому, чтобы по мере возможности вернуть живописи то, что является по праву ее неотъемлемым признаком и необходимым условием ее развития — высоту стиля и культуру техники.

Революция заставила опомниться многих из эстетствующего лагеря. Нам нужно искусство, по своему качеству способное достойным образом отразить нашу великую эпоху, а техника живописи для этого у нас слаба. Большинство из ныне здравствующих и активно работающих прежних мастеров является питомцами Московской школы живописи, ваяния и зодчества и высшего художественного училища при Петербургской академии художеств.

Как было поставлено дело технического образования молодежи в этих главных рассадниках искусства дореволюционной России? — Да никак. „Пишите живописнее“, — рекомендовалось ученику, если он пытался проникнуть в дебри технического мастерства. И это все. Сухие лекции по химии и технологии художественных материалов были так далеки от живого и необходимого подхода к изучению техники

живописи, что никем не посещались. И самые пытливые и настойчивые молодые художники, предоставленные самим себе, вступали на опасный и безнадежный путь блужданий в потемках всяких доморощенных рецептов и приемов, в результате чего появлялась усталость, порождавшая в свою очередь безнадежность и неверие в свои силы. Такое беспокойное искание новых путей было необходимым стимулом открытий и усовершенствований и давало благие результаты лишь тогда, когда появлялось на прочной базе предшествовавшей культуры. Пренебрежение опытом прошлого и чрезмерное изобретательство не проходило даром даже таким гигантам, как Леонардо да Винчи. Больно видеть его разрушающиеся шедевры (церковь „Mariade gracie“ в Милане) рядом с прекрасно сохранившимися вещами его менее одаренных, но в технике более осторожных современников. Что же говорить об учениках нашего времени, которые, по образному выражению Прянишникова, „подобны щенкам, брошенным в воду—слабые потонут, сильные выплывут“. Эти „сильные“, выплывая из трясины собственного незнания, вырабатывают зачастую индивидуальные приемчики и манерностью прикрывают свое техническое невежество. Бесконечное многообразие таких маньеристов свидетельствует о разложении единого мастерства, об отсутствии метода. Какое выбирать основание для живописи, как готовить грунты, на чем стирать краски, чем и как их накладывать на холст, как получить ту или иную фактуру, да и мало ли вопросов решается у нас наобум,экперементально-кустарным путем, без предварительной проверки и опыта. Здесь мне хочется коснуться одного

на первый взгляд, спорного вопроса. Одним из путей, способствующих разрешению труднейших технических проблем, являлось и явится всегда критическое использование всего огромного опыта предшествовавших поколений—преемственность. Многих пугает здесь опасность подражания. Но этот жупел страшен только для людей, неимеющих своего собственного лица. Нет,—преемственность не убивает оригинальности,—наоборот, она дает только необходимый простор и свободу для работы. Кто не знает, как иногда трудно бывает добиться того или иного живописного решения и как, получив авторитетное указание, легко осуществить то, что до того казалось невыполнимым. В приведенном нами эпиграфе Дюррер указывает на такую необходимую координацию восприятия натуры и ее дальнейшего художественно-технического воплощения. Одновременно работающие глаз и рука—вот одно из самых необходимых условий для успешной работы живописца. Чем больше человек умеет, тем больше видит. Таким образом, техническая свобода расширяет и круг самого творчества. Я знаю, что с этим многие не согласятся,—у нас еще очень живы тенденции творчества без знаний,—но стоит только сравнить такое „творчество“ с подлинно-мастерскими произведениями, и спор будет излишен.

Интересно и поучительно проследить постепенное накопление технических знаний, хотя бы на примере 15—18 веков, во Фландрии и Голландии. Мы видим, как один и тот же прием, варьируясь и совершенствуясь, дает возможность создавать такие вещи, которые мы в настоящее время можем объяснить

только утраченной „тайной“. Тайны, конечно, не было. Было только внимательное и любовное отношение к своему делу, покоившееся на прочном основании проверенного опыта. Это не значит, что круг знаний замкнут, что мы не должны стремиться вперед, пользуясь возможностями, представляемыми нам нашей наукой; это не значит, что мы должны проникнуть в темную область ушедшей техники и на этом остановиться,—нет, от тех эпох мы должны взять только их знание и самое отношение их к делу. Нам еще очень много недостает в смысле любовного отношения к живописной кулинарии.

В те времена высота технического мастерства создавала тот общий уровень, который давал возможность даже мастеру среднего дарования превосходить современных наших даровитых, но малоумеющих художников. Что же говорить о человеке талантливом, вооруженном всем необходимым запасом знаний. Вспомним Рубенса. Все богатство его творчества, взошедшего на дрожжах предшествующей художественной культуры, дало результаты поистине потрясающие. Он и его ученики не боялись в подчинении канону потерять собственное лицо, и, несмотря на единообразие приемов, на пользование одними и теми же материалами, все они являются для нас ярко выраженными индивидуальностями.

Сравнивая работу итальянца 15 века с работой нашего иконописца, мы видим один и тот же подход: тот же тщательный отбор доски, те же паволока, левкас, припороха,—одним словом, весь путь ремесленного создания вещи совершенно одинаков. Да это и понятно, если вспомнить об их общих

византийских корнях. Посмотрите на обратную сторону досок или холстов голландцев 17 века. Все приготовлено одинаково: обработка поверхности, способ писания, — все это было тогда обще-употребительным. Каждый живописец, член цеха, не мог не быть мастером, и только умея „делать“, он выходил уже на собственную широкую дорогу личного творчества. Вот чего недостает нам. В погоне за оригинальностью, в стремлении во что бы то ни стало отличиться друг от друга, мы теряем и то небольшое, что еще сохранила наша эпоха; случайным приемом, зачастую манерным и претенциозным, подменяем истинное мастерство. Все настоятельнее мы чувствуем теперь необходимость овладения теми средствами, которые бы дали нам вновь возможность сделать живопись тем, чем она является по существу, чем она всегда была и должна быть, — одним из могучих факторов эмоционального воздействия на психику масс, фактором, организующим сознание массы. Не случайно наблюдается сейчас у зрителя тот интерес к живописи, который является наиболее убедительным ответом на пессимистические утверждения некоторых деятелей так называемого левого фронта, заявляющих, что искусство станковой живописи близится если не вовсе к уничтожению, то несомненно к закату. Нет, — это голос людей, несумевших ответить прямо на поставленный эпохой вопрос и пытающихся свое собственное банкротство замаскировать общим, будто бы, разложением искусства. Живопись жила и будет жить, развиваясь все больше и давая все новые и новые ценности.

Совершенно законен тот интерес, который проявляют сейчас активные деятели искусства к тем областям, которые раньше легкомысленно представлялись другим, — я говорю о возникающем стремлении художников работать в области музейной реставрации, археологии, истории искусств и т. п. Реставрационная работа дает знания по утраченной технике; анализируя болезни картин и методы их лечения, мы по необходимости сталкиваемся с самой структурой картины, как сложного организма, изучая которую, мы тем самым решаем целый ряд вопросов, интересующих современного художника.

В конце 18 и в начале 19 века в Англии многие мастера во главе с Рейнольдсом стремились восстановить благородные традиции 16 и 17 веков. Правда, в силу целого ряда обстоятельств течение это осталось только в пределах чрезвычайно интересного эксперимента и не создало подлинного стиля, не в результате этой попытки мы все же получили ряд первоклассных произведений. Такие мастера, как Жерико, Делакруа, не порывали связи с учителями прежнего времени. Делакруа изучал и копировал Рубенса, и даже такой новатор, как Манэ, копировал испанцев и венецианцев. Подлинная художественная революционность этих мастеров достигла своего предельного развития именно благодаря признакам высокого стиля, которым они обязаны великим традициям. Достаточно внимательно рассмотреть „Баррикаду“ Делакруа или „Олимпию“ Манэ, чтобы в этом убедиться. Нашей эпохе дано влить в искусство небывалое содержание. Необходимо найти поэтому достойные его формы. И формы

эти должны быть сработаны технически уверенными руками профессионалов. Путь к этому—совершенствование своих знаний, углубление и проверка профессиональных навыков. Не надо бояться назойливых голосов присяжно́й критики, которая всегда, указывая, как не надо делать, никогда не говорит по существу, как же надо делать. Художник сам должен стать своим критиком и первое, что он тогда увидит, это —необходимость работать над выковыванием того оружия, пользуясь которым он смело может стать в ряды борцов нашей социалистической, воинствующей культуры.

Собрать воедино и популярно изложить методы технической обработки художественных материалов—одна из задач, которая должна помочь художнику в его работе. Издавая книгу Моро-Вотье, мы тем самым стремимся пополнить нашу очень бедную литературу по этому вопросу. На русском языке изданий такого рода у нас очень мало, да и существующие односторонне освещают необходимые вопросы, а потому нельзя не приветствовать начинания АХР, надеясь, что эта книжка явится лишь первым звеном в целом ряде изданий подобного рода. Учитывая то, что у Моро-Вотье часто указаны материалы, которые отсутствуют на нашем рынке, мы в своих примечаниях даем некоторые практические указания, пользуясь которыми можно будет готовить все эти материалы средствами, имеющимися в нашем распоряжении. Надеемся, что та польза, которую принесет внимательное изучение предлагаемой книги, и явится лучшей наградой за наш труд.

В. Н. Яковлев

РАЗЛИЧНЫЕ РОДЫ ЖИВОПИСИ

С того времени, как художник с помощью красящих порошков, укрепленных посредством клейкого вещества на различных основах (грунтах), научился воспроизводить окружающее, он встречает на своем пути многочисленные технические трудности. В зависимости от той или другой поставленной им задачи ему необходимо добиться в своих картинах матовости или прозрачности, яркости или тусклости, сухого или влажного вида. Вот почему он ищет приемов, годных для использования отражающей способности в каждой молекуле красочного порошка. Порошок сохраняет свое отражающее свойство, только оставаясь нетронутым, т.-е. свободным от всякого клейкого вещества. Но без клея он не может быть укреплен на грунте картины и не даст в тенях иллюзии глубины. Он будет казаться тусклым и вялым. Клейкое вещество придает порошку необходимую в тенях прозрачность и прочно закрепляет его на том грунте, на котором пишут картину, но одновременно уменьшает яркость цвета. Наиболее трудная для работы краска образует с клейким веществом трескающийся слой, который становится элементом дальнейшей порчи картины. И хотя мы

боремся с этими трудностями, тем не менее надо признать, что нам не вполне удастся побороть их.

Каждый из применяемых художниками способов представляет свои преимущества и неудобства. Каждый способ зависит от характера клейких веществ, их пропорции, их действия на окрашенные порошки и от получаемых при пользовании ими результатов — прозрачности и непрозрачности, яркости и тусклости тона.

Все эти способы можно подразделить следующим образом:

1) Живопись непрозрачная — пастель, водяные краски, восковые краски.

2) Живопись прозрачная — акварель, лессировка или лак.

3) Живопись смешанная, соединяющая в себе, в зависимости от клейкого вещества или толщины слоя, оба эти свойства — прозрачность и непрозрачность. К этому виду живописи относятся фреска, живопись яичными красками и живопись масляными красками.

ЖИВОПИСЬ НЕПРОЗРАЧНАЯ

Пастель. Этот способ, изобретенный позже других, наиболее прост: очень слабая доза клейкого вещества, *terre de pipe*, или разведенная водою камедь, позволяют придать порошок, остающемуся почти чистым, форму карандаша, которым легко работать. Пастель бывает мягкая, полутвердая или твердая, в зависимости от того, входит ли клейкое вещество в массу краски в большем или меньшем количестве. По мере того, как увеличивается количество клей-