

Омский филиал федерального государственного бюджетного  
образовательного учреждения высшего образования  
«Высшая школа народных искусств (академия)»

ПЦК учебных дисциплин

Кадикова Ольга Рашитовна

## **ТЕХНИКА ПАСТЕЛЬ**

**Учебное пособие для студентов СПО, обучающихся по направлению  
изобразительные и прикладные виды искусств.**

Омск – 2018

Составитель:

Кадикова Ольга Рашитовна, член Союза Художников России, преподаватель  
Омского филиала ВШНИ

Техника пастель. – Учебное пособие для студентов СПО, обучающихся по  
направлению изобразительные и прикладные виды искусств. / сост. Кадикова  
О.Р.; Омский филиал ВШНИ. – Омск, 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ПАСТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ .....	6
1.1. ПАСТЕЛЬ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ.....	6
1.2. ПАСТЕЛЬ В ИСКУССТВЕ РОССИИ.....	14
1.3. А.Н. ЛИБЕРОВ И ОМСКАЯ ПАСТЕЛЬ.....	35
II. МЕТОДИКА РАБОТЫ ПАСТЕЛЬЮ.....	40
2.1. МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПАСТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ.....	40
2.2. ТЕХНИКА И ПРОЦЕСС ЖИВОПИСИ ПАСТЕЛЬЮ.....	51
2.3. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ ПО РИСУНКУ И ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ ПАСТЕЛЬ.....	61
НАТЮРМОРТ.....	62
ПЕЙЗАЖ.....	69
ПОРТРЕТ.....	78
ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА.....	82
ЭСКИЗЫ, НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ.....	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	88
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	90
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	92

## ВВЕДЕНИЕ

Пастель – это редкая и удивительная художественная техника, которую часто называют «падчерицей графики и живописи». Называют люди несведущие, хотя среди них, к сожалению, встречаются и журналисты, и даже искусствоведы. А вот художники, работающие с пастелью, скорее скажут, что она – любимое дитя, унаследовавшее от своих именитых родителей их лучшие качества.

История пастели как самостоятельного материала в живописи насчитывает около 400 лет. В начале XVI века она заняла прочное место в практике живописцев и рисовальщиков. Возникновение техники пастели относят ко второй половине XV века. Кому принадлежит изобретение этого рода живописи - неизвестно, но один из редчайших ранних листов с использованием пастели принадлежит Леонардо да Винчи. [8]

Город Омск можно по праву назвать городом пастелистов России, потому что основателем омской школы живописи, знаменитого омского Худграфа, был выдающийся художник-пастелист Алексей Николаевич Либеров, в честь которого назван областной музей «Либеров-центр». 25 марта 2011 года, в Омском экспо-центре «Континент-2» открылась Первая Всероссийская выставка «Пастель России». Выставка проводилась в год столетия со дня рождения известного художника-пастелиста России XX века Народного художника России, члена-корреспондента РАХ, лауреата Государственной премии им. И.Е. Репина, почетного гражданина города Омска Алексея Николаевича Либерова (1911-2001). Столь представительная экспозиция стала возможной благодаря финансовой поддержке Правительства Омской области, организационному, юридическому и творческому сопровождению выставки Министерством культуры области и Омским региональным отделением ВТОО «Союз художников России». В рамках выставки «Пастель России» 26 мая 2011 года состоялась

Всероссийская научно-практическая конференция «Российская пастель. История и современность. Творчество А.Н. Либерова». Во время работы выставки проводились мастер-классы по пастели, встречи с художниками, беседы с посетителями по истории и технике пастели, экскурсии.

Кроме того, А.Н. Либеров воспитал много учеников, работающих в этом материале, которые, в свою очередь, передают свой опыт следующему поколению. В настоящее время в Омске очень популярна техника пастели среди художников разных поколений: М.Разумов, В.Десятов, А.Макаров, Л.Белозерова, О.Кошелева, Н.Леонова, В.Сидоров, Е.Чебаева, Е.Скрипникова. Рис.96-112.

В связи с этим в пособии подробно рассматривается история техники пастели, теоретические и практические аспекты работы в материале, помогающие студентам познавать цвето-тональные отношения в пространстве, построение композиции и решать другие важные задачи изобразительного искусства. Данное пособие разработано в качестве дополнительного материала к изучению общепрофессиональных дисциплин по рисунку, живописи, композиции.

Творческие работы в технике пастель – постоянная часть экспозиций художественных выставок изобразительного искусства в секции графики. Ежегодно в Омске проходит межрегиональная выставка-конкурс «Молодые пастелисты Сибири», а в 2017 году состоялась всероссийская выставка-конкурс «Молодые пастелисты России», в которой приняли участие студенты Омского филиала ВШНИ. Таким образом, дополнительные задания по рисунку и живописи в технике пастель стимулируют учащихся на создание творческих работ и на участие в различных выставках-конкурсах.

# I. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ПАСТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

## 1.1. ПАСТЕЛЬ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Пастель, первоначально, была вспомогательной дисциплиной, но со временем стала одной из любимейших техник европейских художников. Свое шествие эта техника начала в далеком XVII веке и к XIX веку, достигнув своей вершины, стала одним из основных средств художественного выражения.

Если брать во внимание средний срок жизни классических техник живописи, то среди них пастельная техника будет очень молодой. Она буквально выросла из вспомогательных техник в основные (прообраз – рисунок углем). Сегодня пастель представляет собой технику, которая может дать достаточно большой потенциал. Этому способствует ее широчайшие возможности, проявляющие себя при передаче цветовых оттенков. Наиболее яркие эстетические качества пастели – нежная бархатистая фактура и матовость. Пленительная мягкость и живость красок привлекли взор не одного поколения художников (в основной своей массе портретистов) в XVII-XVIII веках и импрессионистов XIX века, которые много внимания уделяли передаче мельчайших нюансов воздуха и света. Кстати, не стоит забывать, что пастель, в отличие от остальных техник, всегда готова к использованию, ведь для начала работы с ней не требуется проведения каких-либо предварительных приготовлений: добавления воды, поэтому она очень удобна при работе за пределами студии. [5]

Если первоначально рисунок был подготовительным наброском, этюдом, то уже в эпоху раннего Возрождения, он приобрел вид самостоятельного произведения искусства. С давних пор рисунки известных художников перемещаются из одной мастерской в другую, служа образцами для нескольких поколений художников. В настоящее время известно большое количество этюдов и эскизов (в основном портреты и обнаженная натура), сделанные карандашом, сангиной, пером и мелом. Именно сангина

(красно-коричневый карандаш) наряду с мелом стали предшественниками пастели. Взглянув назад, можно обнаружить, что рисунок получил большое признание Верроккьо и его ученика Леонардо да Винчи, Пьеро делла Франческа, Сандро Боттичелли, Тициана и Рафаэля, и фламандских мастеров Рогира ван дер Вейдена, Яна ван Эйка и многих других известных живописцев. Вполне вероятно, что «техника работы сухими красками» т.е. пастель, о которой упоминал Леонардо да Винчи в своих сочинениях, должна была включать в себя и другие цвета, кроме белого, красного и бурого, которые обычно присутствуют в рисунках, сохранившихся до наших дней.

Рис. 1.

Художники эпохи возрождения и барокко (XV-XVII вв.) смогли добиться великолепной графической и тональной выразительности, причем используя ограниченный набор материалов. Некоторые из них применяются и в наше время художниками во время работы с использованием техники пастель. Черный камень – это аналог нынешнего угольного карандаша, применяется для прорисовывания контуров и закрашивания темных участков, сангина нужна для наложения полутеней, а белый мел используют для передачи рефлексов и бликов. [5]

Увеличение интереса к простому рисунку, во времена эпохи возрождения, заставила художников начать поиски оригинальных цветовых эффектов при его создании. Рисунок, выполненный с использованием сангины, является ярким примером зарождения пастельной техники. П.П.Рубенс – автор нескольких тысяч этюдов, набросков и подготовительных рисунков для картин. Их выполнял не только мастер, но и, частично, его многочисленные ученики, так как количество заказов превышало возможности одного человека. Рисунки этого мастера отличаются необыкновенной живостью штриха и цветовой выразительностью, они являются необыкновенными образчиками шедевров, выполненных в трехцветовой гамме – черный камень (уголь),

белый мел и сангина. Многие считают, что именно Рубенс способствовал рождению стиля, которому стали подражать все его последователи. Французы в XVIII века стали называть его «dessin a trois crayons» (рисунок тремя карандашами). Эти работы послужили основой для развития практических приемов работы пастелью. Рис. 2-5.

Как и многие другие мастера эпохи Возрождения, Рубенс в своих работах использовал слегка подкрашенную бумагу (голубой, серый, желтый и розовые цвета). Для ее приготовления на основу наносили тонкий слой клея, на который впоследствии сыпали сильно размолотый пигмент. Цветной фон давал возможность использовать белый цвет для ювелирной передачи игры света и тени, а также задавал общее настроение всего произведения в целом. Эта техника до сих пор популярна у некоторых именитых художников. [5]

XVIII век – век заката французского абсолютизма, стал для пастельной живописи веком, в котором она достигла пика своего развития, разработав для будущих поколений основные технические приемы работы. Она была признана самыми именитыми мастерами и получила заслуженное звание высокого искусства. В этот период пастель стала любимым изобразительным материалом мастеров той эпохи. Именно тогда были разработаны приемы, позволившие максимально возможно раскрыть все таящиеся возможности в такой простой, на первый взгляд, технике. Это был период небывалого расцвета утонченной пастельной живописи: помпезные фигуры придворных, идиллический мир аллегорических персонажей, женские образы, идеально отвечающие требованиям работы пастелью при передаче их в мягких тонах, - все это многообразие воплотилось в самых лучших образцах изобразительного искусства XVIII века.

Прошло не так много времени, и пастель по своим возможностям, начала приближаться к масляной живописи, при этом достигнув такого



совершенства, что, смотря на некоторые портреты, выполненные великими художниками в XVII-XVIII веках, почти невозможно определить, какой материал использовался при их создании – масло или пастель. Художники, которые стремились максимально сильно использовать возможности этой техники, смогли добиться того, что пастель с большой достоверностью и экспрессивностью, впрочем, как и масло, смогла передать любой объем, фактуру, цвет и свет (включая лицо и тело человека). [5]

Многие именитые мастера XVII-XVIII века работали пастелью. Это и один из основателей Французской академии, живописец при дворе короля Людовика XIV и создатель его нескольких портретов – Шарль Лебрен (1619-1690); одна из наиболее утонченных портретистов в истории живописи, чьи работы характеризуются изысканностью деталей, легкостью фактуры и цветовым богатством - Розальба Карриера (1675-1757); художник, который всецело посвятил себя пастели, творец грандиозных картин, соперничающие с лучшими творениями мастеров масляной живописи - Морис Кантен де Латур (1704-1788). Не стоит забывать и таких мастеров пастельной живописи как Франсуа Буше (1703-1770) и Жана Антуана Ватто (1684-1721) – которые хотя и считаются величайшими мастерами рококо, все же достаточно много времени уделяли пастели. Рис. 6-12.

Но развитие пастельной живописи не остановило развитие рисунка. Многие художники для выполнения этюдов и набросков применяли 3 цвета: белый мел, уголь и сангину. Самым выдающимся из художников, добившимся совершенства при выполнении рисунков «тремя карандашами» называют Жана Антуана Ватто, чьи работы многие сравнивают с работами великого Рубенса. [5]

Все больше и больше техника пастели начала применяться в конце XVIII века. Развитие романтизма повлекло за собой новое понимание

искусства, в котором живопись стала частью образования культурного человека того времени. Студенты Северной Европы в путешествиях использовали свои художественные навыки для создания набросков. Очень часто эти наброски выполнялись пастелью. Пейзаж все больше и больше привлекал внимание художников, которые искали средства для запечатления прекрасных мгновений природы. Пастель как нельзя лучше подошла для этих целей. Популярностью стали пользоваться изображения бытовых сцен из жизни простых людей. Пастельная техника великолепно подходит для работы с натуры, а пробудившийся интерес к реальности добавил ей независимости: с того времени идеалом стало не подражание маслу, а отражение красок реальной жизни.

Пейзаж как жанр был известен с незапамятных времен, но только в XIX веке он приобрел самостоятельную ценность и изначально представлял собой идеализированный фон для сцен из библии или мифов. Распространение пастели в начале XIX века не только совпало, но и стало толчком к развитию пейзажа как самостоятельного направления в живописи – богатого и непредсказуемого. Многие художники стали писать природу непосредственно с натуры, нередко прибегая к использованию пастели. [5]

Реализм – это художественное направление, которое основано на принципе объективного изображения действительности. В XIX веке реалистическое искусство поменяло прежнее представление о красоте и отодвинулось от канонов, которые были установлены классицистами. Художник-реалист старался, прежде всего, отобразить настоящую жизнь, наблюдая обычаи и поведение людей своего времени. Темой изображения стали такие явления и реалии жизни, как транспорт, индустриализация, места развлечений, мода. Именно пастель, впрочем, как и акварель, из всех существовавших живописных техник, более всего подходила для передачи мгновений меняющегося мира: она давала возможность схватывать

мимолетное, едва уловимое, но в то же время, реалистичное, воспроизводя его в мягких бликах, экспрессивных линиях и растушеванных цветовых пятнах. Быстрая техника работы пастелью дала художникам-реалистам большие возможности, при этом воплощая в себе спонтанность рисунка и разноцветье живописи. Рис. 14, 15.

Возникший интерес к повседневной жизни определил изменение тематики и стиля. Художники-реалисты, такие как Ж. Д. Г. Курбе (1819-1877) или Ж. Ф. Милле (1814-1875), смело писали темы, которые ранее считались тривиальными или даже вульгарными. Со временем работы этих мастеров получили заслуженную оценку и были признаны произведениями искусства. Их стиль, характеризующийся кажущейся небрежностью, стал образцом художественного почерка для целого поколения импрессионистов. В тот момент произошел перелом мышления, и на первое место, при оценке произведения искусства, вышло мастерство и изящество исполнения, заменив царившую ранее тему. Рис. 16-21.

Своего величайшего расцвета пастель достигла в импрессионизме. Импрессионисты старались выразить действительность цветом, считая, что это самое яркое средство художественного выражения, а пастель как ничто другое подходила именно для такой цели. Все лучшие художники-импрессионисты работали в этой технике, пастель очень часто занимала центральное место в творчестве этих людей. [5]

Дивизионизм и подобный ему пуантилизм впервые стали употреблять П. Синьяк и Ж. Сера. Принцип техники дивизионизма состоял в использовании чистых, несмешанных цветов, которые наносятся по отдельности очень мелкими мазками, при этом создавая оптическую иллюзию смешения. Краски смешиваются только в восприятии зрителя, а не на холсте или палитре, благодаря чему произведения импрессионистов отличаются редко встречающейся живостью и радужностью. Рис. 22.

Техника импрессионизма зародилась в процессе живописи с натуры. Художники-импрессионисты, желая уловить изменения движения или освещенности фигуры, выработали порывистую, нервную и в то же время быструю и уверенную манеру письма. Развившийся отсюда дивизионизм (наложение множества отдельных мазков чистого цвета), помог вытеснить полутона и серые оттенки, которые присущи академическому искусству предыдущих лет, и смог открыть дорогу для поиска новых цветовых эффектов. [5] Рис. 22.

В XX веке многие художники-авангардисты: символисты, постимпрессионисты, экспрессионисты, фовисты и многие другие применяли в своих творческих экспериментах пастель, трансформировав эту технику в самое раскрепощенное средство художественного выражения. Но некоторые художники не остановились на этом, они стали комбинировать традиционную пастель с другими материалами, намного увеличивая первоначальные возможности техники. На протяжении всего этого века видоизменялись понятия концепций, приемов и тем. Пастель отлично вписалась в художественные манеры каждого из вышеупомянутых направлений. Экспрессионисты добавили в пастельную живопись насыщенность цветов и решительность мазков, символисты исследовали ее возможности при передаче тончайших оттенков и нежных текстур, постимпрессионисты работали с композиционной игрой чистых цветов. Рис. 23.

Эдгар Дега выбивается из плеяды знаменитых пастелистов-импрессионистов своим новаторством. Он считается одним из столпов пастелизма, который внес огромный вклад в развитие пастельной живописи. На последнем этапе своего творчества пастель заняла центральное место в жизни величайшего художника. Появление фотографии усилило в Дега, впрочем, как и во многих других художниках

этой эпохи, желание запечатлеть момент и воспроизвести его в смелой и неожиданной композиции. [5] Рис.24-27.

Такие великие импрессионисты как О. Ренуар, О. Редон, Э. Мане и, естественно, Э. Дега, так сильно раздвинули границы использования пастели, что, начиная с XX века, буквально все художники без исключения стали использовать эту технику при создании эскизов, а, зачастую, и крупных произведений. Рис. 28-31.

Большинство известных художников (Ж. Брак, П. Пикассо, А. Матисс, Ж.А. Вюйяр, М. Кэссетт, М. Бекман, П. Боннар и др.) были выдающимися пастелистами, которые стали родоначальниками всех современных тенденций в использовании техники пастель. И если прежде пастель не знала буйства красок и чистоты форм, время подражания маслу кануло в лету. Рис. 32-41.

Художники всех последующих за ними поколений, включающих современных живописцев, используют всю палитру возможностей пастели, не пытаясь копировать другие техники.

Качество текстуры и чистота цветов пастели, как никакая другая техника подходит для выражения фантастических форм при реализации абстрактных замыслов художника. Абстракционисты очень ценили такие преимущества пастели, как возможность в короткие сроки покрывать пигментом большую поверхность, легкость растушевки и, зачастую, в своих замыслах, использовали для пастельной живописи оригинальные материалы, идущие вразрез с традиционными канонами, в качестве основы: холст, ткань, картон. [5] Рис. 43.

## 1.2. ПАСТЕЛЬ В ИСКУССТВЕ РОССИИ

В России техника пастели появилась во второй половине XVIII века, но никогда не достигала такой популярности, как в Европе. Первыми известными нам пастелистами были приглашенные иностранные мастера — Г.-Ф.Шмидт, В.Эриксен, Гагельганс, И.-Г.Шмидт, И.Барду и их младший современник К.Барду. Многие из них были портретистами. Их работы исполнены на хорошем профессиональном уровне, в традициях портретного искусства. Им свойственно живописное решение, в них внимательно выписаны индивидуальные черты, тонко смоделированы лица, напудренные парики, тщательно переданы детали одежды, тонкая пена кружев, загадочный блеск орденов, типичное для пастели нежное мерцание тонов. В этих маленьких, часто парных фамильных портретах, некогда украшавших стены русских дворянских гнезд, предстают перед зрителем живые человеческие лица, знаменитые и безвестные, — лица, ушедшие в историю, но не канувшие в лету благодаря художникам, сохранившим их облик для потомков.

Многие пастельные портреты русских мастеров XVIII столетия остались анонимными. Неизвестны их авторы, так же как и изображенные ими лица. Из подписных работ этого времени назовем только превосходный «Портрет неизвестной», исполненный Степаном Яснопольским, весь образный строй которого, серебристо-жемчужная пастельная гамма перекликаются с произведениями Ф.С.Рокотова. [6] Рис. 44.

Среди пастелей середины XVIII века привлекают внимание такие раритеты, как «Портрет императрицы Елизаветы Петровны», подготовительный рисунок, чуть тронутый цветной пастелью, известного гравера Г.-Ф.Шмидта, «Аллегии» в стиле рококо австрийца Гагельганса и «Столетняя царскосельская обывательница с семьей» датчанина В.Эриксона, являющая нам очень ранний образец крестьянского жанра в искусстве.

В эпоху романтизма — в первой четверти XIX века — пастель вновь появляется в портрете, становясь любимой техникой многих мастеров, в творчестве которых складывается своеобразный культ цвета. В ранних карандашных портретах О.А.Кипренского пастель звучит, как ведущая музыкальная партия. Интенсивность ее цвета придает карандашным портретам особое эмоциональное звучание, раскрывая тонкие душевные состояния его моделей. Пастель у Кипренского выступает как техника рисовальная, органично включенная в ткань рисунка. Рис. 45.

Самый романтический художник эпохи — А.О.Орловский — активно работал пастелью, включая ее как важный компонент в свои энергичные и темпераментные произведения. Его рисунки, сочетающие быстрые штрихи итальянского карандаша со вспышками цвета сочной, звучной пастели, полны бурной страсти и душевных порывов. [6] Рис. 46, 47.

В технике чистой пастели работал А.Г.Венецианов. Неизвестно, кто приобщил художника к пастельным краскам, но именно в этой технике он выполнял портреты на протяжении первой половины своего творческого пути. Пастелью Венецианов написал и несколько жанровых картин. В течение многих лет художник предпочитал пастель всем другим видам живописи, и она занимала доминирующее место в его портретной практике. Его портреты построены на мягком перетекании штрихов, на гармонии цветовых отношений, исполнены широко, свободно, размашисто. Тающие контуры, тонкие переходы одного цвета в другой, обобщенность форм — все это придает моделям тихую мечтательность и умиротворенность. Профессионально владея всеми выразительными средствами пастели, Венецианов преображал обыденность в высокую поэзию, находя прекрасное в «неизящной» натуре. Портретируя своих соседей по имению, художник воссоздал образы русского провинциального дворянства, узнаваемые по «Евгению Онегину» и «Повестям Белкина» А.С.Пушкина. Рис. 48.

Вслед за Венециановым некоторые художники обращаются в пастели к жанровым мотивам (И.В.Бугаевский-Благодарный «Капитошка», М.И.Теребенев «Кормилица», Ф.Г.Торопов «Портрет сына»). Рис. 49.

В 1840–1850-х годах получает широкое распространение салонный портрет. Наряду с русскими художниками в этом жанре работают и иностранные мастера. [6]

Время вносило изменения и в саму манеру пастельного письма. Жертвуя своей легкостью и воздушностью, она уплотняется, тяжелеет, словно соревнуясь с масляной живописью (Неизвестный художник «Портрет неизвестной в зеленом платье», Ф.-Э.-А.О'Коннель «Портрет ребенка в белом чепце»).

В пятидесятые — шестидесятые годы XIX века пастель практически исчезает из художественного обихода. По мере того как художники все глубже погружались в проблемы общественной жизни, а в русском искусстве главенствующее место завоевывал критический реализм, в области рисования все реже встречается многоцветная пастель.

Хрупкое, аристократическое искусство пастели предшествующих эпох сменил более демократичный монохромный рисунок соусом. Отказываясь от цветового многообразия, И.Н.Крамской находит свою особую технику, похожую по фактуре и родственную пастели. В «светописи» его портретов, исполненных сухим и мокрым соусом, линии исчезают в мягком тумане моделировки. [6]

К классической пастельной технике обращаются редко, в тех случаях, когда нужно создать эквивалент живописи. Чистой пастелью работает П.М.Боклевский в копии живописного «Автопортрета» В.А.Тропинина, находя в этой технике возможности для передачи нюансов и эффектов масляной живописи.

Деликатно работает пастелью М.А.Зичи, следуя традиции западноевропейского портрета, используя навыки, обретенные в годы учения в Вене у Ф.Вальдмюллера. В большом «Портрете детей Солдатенковых»



художник сочетает мягкие акварельные краски с пастелью, используя ее как дополнительное декоративное средство для создания портрета большого формата, по сути равнозначного живописному произведению.

В конце XIX века пастель переживает второе рождение. Искусство пастели существенно расширяет свою тематику, обнаружив при этом многообразие индивидуальных почерков и различие темпераментов художников. [6]

В традиции салонно-академического искусства работает К.Е.Маковский, пастельные произведения которого пользовались огромной популярностью у публики. В эскизах декоративных панно «Аллегии искусств», рисованных в сочной цветовой гамме, виртуозно и эффектно, с колористическим размахом, с особой силой проявляется живописный темперамент художника. Рис. 50.

Превосходным мастером пастели был И.И.Левитан. Увлечение художника пастелью совпадает с его первым заграничным путешествием. Написанный в это время «Вид в окрестностях Бордигеры», пронизанный ярким весенним солнцем, пропитанный ароматом цветущих деревьев, поражает своей светозарной красочностью. Рис. 51. Художник использует метод наложения на большие цветные плоскости одного цвета штрихов и пятен пастели других цветов — своеобразную «цветопись», в которой объединяются живописные и рисуночные начала пастели. В этих сложных цветовых наслоениях рождается пейзаж «Разлив», сдержанный в своей гармоничной тональности, полный задумчивости и нежной лирики. Рис. 52. Изысканна по своей лучезарной насыщенности пастель «Осенний пейзаж с церковью», словно излучающая золотистые отблески листвы. [6] Рис. 53.

Именно в технике пастели наиболее ярко раскрылась любовь художника к живой красоте мира, к богатству его форм и цвета. Пастели Левитана 1890-х годов — это целая эпоха в истории развития русской пленэрной живописи, отмеченная особой колористической свежестью,

творческой свободой, профессиональной уверенностью, вызывающими тончайшие зрительские ощущения. [6]

Увлечение Левитана пастелью начинается в 1893 году. Если ранее он и обращался к этой технике, то только в отдельных случаях. Теперь же он начинает заниматься ею серьезно. В 1893 году Левитан исполнил десять пастелей, а в 1894 году - тринадцать. Пастель настолько увлекает его теперь, что в этой технике выполнена треть всех известных нам работ 1894 года (тринадцать из тридцати шести). Но уже следующий год, год создания замечательных живописных картин, приносит нам только три пастели, правда, среди них такие, как «Хмурый день» (ГРМ) и «Разлив» (ГТГ). В дальнейшем Левитан пишет пастели только время от времени. Из известных нам тридцати шести пастелей Левитана двадцать шесть приходится именно на 1893-1895 годы. [9]

Это невольно заставляет думать, что обращение Левитана к технике пастели было связано с определенными живописными исканиями. Искания эти привели к замечательным достижениям, к таким картинам 1895 года, как «Март» и «Золотая осень». Естественно, подобные достижения возникли не сразу; в пейзаже «Вечерний звон» 1892 года и в ряде этюдов 1893-1894 годов можно найти их зачатки. А ведь как раз в 1893 году Левитан начинает увлекаться пастелью. Очевидно, он находил в технике пастели то, что позволяло ему лучше решать новые живописные задачи. Достигнув того, что он хотел в картинах и пастелях 1895 года, Левитан уже не видел далее надобности специально заниматься этой техникой. Он извлек из пастели все, что ему было нужно. И потому позже художник обращается к ней только от случая к случаю. К сожалению, из десяти пастелей 1893 года до нас дошла только одна, да и то не пейзаж, а натюрморт - «Сирень» (собрание Т.Гельцер, Москва). Известна еще по репродукции пастель «Забытые», но мы можем судить лишь о сюжете и «настроении» этого пейзажа. Оригинал «Сирени» позволяет рассмотреть технику и цветовое решение пастели. Сравнивая ранние натюрморты Левитана - «Ночные фиалки и незабудки» (ГТГ, 1889),

«Одуванчики» (Чувашская государственная художественная галерея, 1880-е гг.) с «Сиренью» 1893 года, мы видим в позднем произведении большее обобщение и умение увязать формы между собою. Техника пастели с ее бархатистостью фактуры и в особенности со свойственным ей методом прокладки больших цветовых пятен, по которым сверху штрихами карандаша накладывается как бы лессировочно другой цвет, - эта техника облегчала Левитану решение стоящей перед ним живописной задачи. Достигалось более декоративное решение натюрморта. Именно благодаря этим штрихам один цвет заходил на другой, стирались резкие границы между фоном и изображаемыми предметами. Эти приемы в еще более развитом виде мы находим в натюрмортах «Васильки» (собрание Т.Гельцер, 1894) и «Колеус» (Художественный музей им. М.Нестерова, Уфа, 1894) и в особенности в натюрморте «Белая сирень» (Омский государственный музей изобразительных искусств, 1895). Конечно, не пастельная техника сама по себе определила такое решение, но она как бы наталкивала на него художника. Именно поэтому, вероятно, Левитан так усиленно использует эту технику при создании натюрмортов, а также повторяет или варьирует в пастели этюды пейзажей, ранее написанные маслом - например, «Озеро Комо» (местонахождение неизвестно), «В бору. Осень» (собрание Т.Гельцер, 1894), «Хмурый день» и «Осень. Вблизи бора» (обе ГРМ, 1895), «У ручья» (ГТГ, 1899). [9] Рис. 54.

В работе «Осень. Вблизи бора» Левитан использует бархатистость и воздушность пастели, ее фактуру для того, чтобы лучше передать своеобразную «пушистость» листвы мелкоколосья на первом плане, контрастирующую со сплошной темной массой соснового бора вдаль. Противопоставление первого плана воздушно-пространственному дальнему, очевидно, интересовало в это время Левитана. Этюд маслом «Хмурый день» сохранился, и мы можем сопоставить его с замечательной пастелью, что позволяет с наглядностью увидеть специфически пастельные приемы Левитана для выявления характера пейзажа и его настроения. Но и сама

пастель говорит нам многое в этом отношении. В ее основе лежит прокладка пастелью основных серых цветов на больших плоскостях неба и воды. В небе по голубой основе Левитан прокладывает облака теплыми серыми и светло-коричневыми тонами и, наконец, белым, в наиболее выпуклой части клубящегося облака. Вода, вдали серо-голубая, ближе теплее. Рябь изображается теми же серыми и коричневыми тонами, что и облака. Между этими сходными большими пространствами неба и воды мы видим полосу берега, темно-зеленого справа и освещенного прорвавшимся сквозь облака солнечным светом слева. Цвет берега находит отклик в зеленом тростнике. Разнородные сами по себе небо и вода вместе с тем оказываются близкими в живописно-цветовом решении. В ряби воды и в тростнике мы наглядно видим, как используется техника пастели для выразительности детали, выразительности, которая усиливается от самого метода «наложения» штрихов одного цвета на большие плоскости другого цвета. [9]

Техника пастели облегчила Левитану возможность чисто цветовой передачи тончайших оттенков света. Он смог придать большую мягкость и воздушность изображению, лучше связать между собою облака разных форм. Общая гамма пастели «Хмурый день» - жемчужно-голубоватая - передает ощущение проступающего изнутри сквозь тучи света. Это и придает изображению ненастного хмурого летнего дня не мрачное, а радующее душу состояние; сквозь сырость и непогоду чувствуется летнее тепло и свет. Сложное состояние природы дано не столько как «движение», переход из одного состояния в другое, как, например, в картине «После дождя. Плѣс» (1889), сколько как некое единство, сложное и многообразное. Это требовало уже чисто цветового решения. Левитан и находит его в пастели. Рис 55.

"Великий труженик, великий мастер, он каждодневно совершенствовался - ему всегда казалось, что можно сделать лучше, он волновался и мучился... Великий поэт природы, до конца почувствовавший неизъяснимую прелесть слова "родина", он в картинах своих сумел передать

любовь к ней, не приукрашенную ничем, прекрасную в своей непосредственности." (Юон К.Ф.) [9]

Начало цветописы лежало и в основе живописи картин «Март» и «Золотая осень» (1895, ГТГ). Эта цветопись с еще большей ясностью выступает в пастели «Разлив» (1895, ГТГ). Здесь, как и в «Хмуром дне», мы видим цветность при сдержанной гамме. Левитан прекрасно передает эту гамму во всей ее выразительности, изображая большую, встающую из-за горизонта и клубящуюся фиолетово-серую тучу. Рядом с ней звучно выделяется своим синим цветом лес на горизонте и голубые полосы затопившей луг воды. Техника пастели очень тонкая и сложная в своих наложениях пастельной «лессировкой» цвета на цвет. Рассматривая пастель, можно полагать, что Левитан сначала проложил по белой бумаге основные цветовые пятна: голубое на небе вверху слева, светло-желтое справа, заведя его в сферу голубого, и фиолетовое внизу на небе и на воде. Сверх этих основных пятен он накладывает темную тучу, кругля ее постепенно цветом. Далее идет накладка мелкими пятнами и штрихами пастели светлых желтых бликов на туче и, наоборот, темных облачков на голубой и желтой частях неба. Подчеркнуто наложение горизонтальных полос голубой воды, возможно сделанных уже жидкой пастелью. Но особенно разработана и в цветовом и в фактурном отношении вода с ее разноцветной рябью, то голубой, то желтой (мазочки желтого цвета хорошо связываются с небом), то розовой. Чрезвычайно выразительно передана вертикальными штрихами пастельного карандаша залитая водой трава. Как и в картине «Март», мы видим здесь сочетание больших пятен определенно выраженного цвета с внедрением одного цвета в зону другого, теплого в зону холодного и наоборот. Интересен контраст сравнительно гладкой фактуры больших плоскостей, данных растушевкой (верхняя часть пейзажа), с «разрыхленностью» фактуры, разнообразием мазков и штрихов, в которых как бы сочетаются все цвета (передний план пейзажа). То же видим мы и в картине «Март». Совершенно также разноцветно трактует Левитан первый

план и в пастелях «Близ Бордигеры» и «У ручья» (ГТГ). Усиленная игра деталей, передаваемых штрихами пастельного карандаша, поверх основных цветовых пятен отличает и пастель «Близ Бордигеры» от масляного этюда. Мы видим в пастельном повторении более широкую манеру и усиление цветности. [9]

Итак, техника пастели давала возможность Левитану строить изображение на сочетании больших обобщенных масс и остро выразительных деталей. Эта техника с ее богатыми лессировками ясно выступает и в поздней пастели Левитана «У ручья» 1899 года. Небо написано большой прокладкой голубого основного цвета, сверх которого техникой пастельной «лессировки», штрихами карандаша написаны беловатые облака. От этой техники они становятся особенно прозрачными, так как голубизна неба фактически просвечивает сквозь них. Также большой зеленой массой прокладывается луг и коричневые берега ручья. Сверх основных, диагонально положенных штрихов зеленого цвета луга вертикальными штрихами передается более темный кустарник, а коричневыми - стволы деревцов. Светлая зелень деревцов опять-таки очень материально передана фактурой пастельных штрихов-мазков, как и коричневый кустарник на первом плане. В пастелях Левитана особенно остро ощущается его почерк.

Пастель Левитана «Луг на опушке леса» (1898, ГРМ) строится на контрасте тонкого, прозрачного переднего плана - травы и венчиков белых цветов - с густым массивом сплошной зелени леса. Мы видим опять то же различие первого плана с его «разрыхленностью» фактуры и дальнего с его спокойными цветовыми плоскостями, которое отмечали уже ранее в картинах и пастелях 1895 года. Особенно чарует своей нежностью изображение луга с травой и цветами. Левитан мастерски использовал здесь вертикальные штрихи пастельного карандаша, чтобы передать растущую вверх траву и венчики белых цветов, видимых то на темном фоне леса, то на светлом фоне травы. Рис. 56. Наряду с белыми цветами Левитан ввел несколько голубых, цвет которых поднимает общее звучание гаммы пастели.

Только художник, обладавший безусловным вкусом и тонкостью ощущений, мог рискнуть сделать это, не разрушив, а, наоборот, заставив выразительнее звучать нежную цветовую гамму этого поэтического камерного пейзажа. Эта пастель - образец того «понимания мотива», о котором, как об одном из замечательных качеств Левитана, говорил Бялыницкий-Бируля. И действительно, Левитан сумел увидеть большое лирическое содержание в самом обыденном уголке природы. В произведении Левитана избранный вид стал мотивом, художественным образом, а не просто выхваченным куском природы. В нем лирическая интимность сочетается с широтой «дыхания», с пониманием природы в большом смысле этого слова. Отсюда полная свобода от какой-либо «красивости» или сентиментальности. Технику пастели использовал Левитан и в пейзаже «Дорога во ржи» 1890-х годов (была в Симферопольской картинной галерее, сохранилось фото). Снова перед нами замечательное мастерство сочетания обобщенности основных масс с острой выразительностью деталей. Любопытно сравнить эту пастель с известным полотном И. Шишкина «Рожь» (1878, ГТГ), где решается аналогичная задача. У Шишкина все построено на точности передачи деталей и целое дано как сумма деталей. У Левитана же господствует цельность восприятия, его чувственная эмоциональность. Деталь здесь именно деталь, т.е. часть целого, воспринимаемая на фоне общего, играющая роль выразительного акцента. Сравнение говорит о том, как далеко ушла пейзажная живопись в своем стремлении к «правде видения», в эмоциональности и живописности.[9]

Прекрасно использованы возможности пастели и в работе 1898 года «Дорожка» (местонахождение неизвестно; цветное воспроизведение в монографии С.Глаголя). И здесь мы видим сложные сочетания цветов, образуемые «лессировками» пастельных штрихов сверх основного цвета. Так, сквозь зелень травы просвечивает лиловато-коричневый цвет земли; разнообразная зелень листвы деревьев и кустарника, то светлая, то темная, дана чистым цветом. Сочетанием цветов, а не светотенью создаются

затененные и высветленные части пейзажа, тонко разработано и небо с просветами заката среди серых облаков. Вечерние начинающиеся сумерки как бы окутывают весь пейзаж, делая его задумчивым. Дорожка влечет наш взгляд в глубину, туда, где за изгородью деревья кажутся совсем темными. Этот мотив напоминает картину «У омута» (1892, ГТГ). Но здесь нет стремления передать таинственность, ожидание чего-то, как нет и «сказочности», монументальности. Напротив, это интимный лирический пейзаж, простой и душевный. Мотив полон внутреннего, можно сказать, «музыкального», «эмоционального» содержания. Притом это содержание разворачивается по мере того, как мы «входим» в этот пейзаж, и идем по дорожке, рассматриваем окружающую нас растительность. Тогда простая рощица с ее обычными деревьями и кустарником, столь характерная для средней полосы России, становится необычайно разнообразной. Восприятие разнообразия и богатства природы сливается воедино с восприятием разнообразия штрихов, пятнышек и штришочков, которыми все это передано, со всем, что можно назвать мастерской техникой... И это доставляет нам особо наслаждение, заставляет долго и пристально всматриваться в такую простую и такую замечательную картину. Все сказанное можно отнести и к таким пастелям 1890-х годов, как «Осень» (собрание Т.Гельцер) или «Весна. Белая сирень» (собрание П.Н.Крылова).[9]

Если ранние пастели 1893 года позволяют нам лучше проследить, как создавалась живописная система замечательных картин 1895 года, то пастели этого времени уже равнозначны им по сути своей манеры. Потому-то они и перестают быть специальной задачей для художника. Наконец, в поздних пастелях мы видим, с одной стороны, «картинность», а с другой близость к акварелям и рисункам. Живописные достижения Левитана в цветописии и в воздушности стали теперь так велики, что даже рисунок приобретает некий «колоризм» («Радуга», ГТГ, 1899-1900, и др.). Так, если пастель «Луг на опушке леса» по-акварельному легка и нежна, то, напротив, акварель «Туман (1899, ГРМ) по-пастельному воздушна и «бархатиста» в расплывчатости



очертаний предметов, в том, что она словно соткана из воздуха и вместе с тем очень материальна в своих формах. Так, зародившись в процессе живописных исканий, пастель Левитана выявляет специфику этой техники, ее возможности и становится далее разновидностью общей живописной системы художника, живописи понимаемой в самом широком смысле слова".

"Запоминать надо не отдельные предметы, а стараться схватить общее, то, в чем сказалась жизнь, гармония цветов. Работа по памяти приучает выделять те подробности, без которых теряется выразительность, а она является главным в искусстве". (Левитан И.И.) [9]

К передаче натуральных впечатлений, к фиксации изменчивых природных состояний стремились в своих пастельных пейзажах 1890-х годов М.В.Якунчикова, Е.Д.Поленова, К.А.Сомов.

В творчестве В.А.Серова выполненных в технике пастели пейзажей немного. По воспоминаниям современников, «Баба с лошадыю» написана пастелью только потому, что на сильном морозе масляные краски застывали. Однако совершенно очевидно, что такой звучной цветовой гаммы, которая отличает его «Бабу с лошадыю», Серов мог добиться лишь благодаря сочной красочности пастельных карандашей. Только используя живописные возможности пастельной техники, Серов мог передать пронзительное, интенсивное желтоватое свечение вечернего неба в пейзаже «Стригуны на водопое». В отличие от живописных работ «деревенского» Серова, пастели художника наполнены радостью жизни и лиричностью. [6]

В пастельных портретах Серова во многом сохраняется стилистическая параллель с его графическими работами. Художник относился к пастели, в первую очередь, как к аристократическому инструменту рисунка.

Поиски нового стиля, волновавшие художника, приводят его пастель к «элегантному графизму», в котором доминирует линия во всем богатстве тональных возможностей пастельной техники. Мягкость пастельного карандаша, использование растушевки, обыгрывание пятен пыли, деликатное прикосновение пастели к бумаге, спокойная цветовая вибрация — все это

наполнено нежным чувством, отвечающим самой сути женских и детских образов (портрет Нины Хрущевой, портрет детей Касьяновых). В портрете Г.Л.Гиршман круглящиеся линии изысканной по цветовым соотношениям пастели подчеркивают изящество и женственность модели. Энергичные, густые пастельные линии в портрете К.Д.Бальмонта созвучны внутренней экспрессивности поэта, одного из «зачинателей» Серебряного века. Созданный Серовым внешний облик Бальмонта очень точно уловлен и характеризуется его современником Б.К.Зайцевым: «Слегка рыжеватый, с живыми быстрыми глазами, высоко поднятой головой, высокие прямые воротнички (l'époque), бородка клинышком, вид боевой <...> нечто задорное, готовое всегда вскипеть, ответить резкостью или восторженно. Если с птицами сравнивать, то это великолепный шантеклер, приветствующий день, свет, жизнь (Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце)». [6]

В пастели Серов — в первую очередь рисовальщик, кстати, так же как и И.Е.Репин. Их обращение к этой технике вызвано новыми веяниями времени — обостренным интересом к искусству прошлых веков, знакомством с современным западным искусством, поисками нового изобразительного языка и большого стиля в искусстве. Рис. 57, 58.

Рубеж XIX — XX веков — эпоха интенсивных художественных экспериментов. Техника пастели соединяет в себе живописные и графические возможности — легкость и импровизационность рисунка с колористическим богатством, не только не уступающим, но и превосходящим возможности масляной техники. Пастель становится излюбленным материалом в портретном жанре, легко приспосабливаясь к требованиям как парадного, так и камерного портрета. Эта магическая техника предоставляла художнику широкий спектр изобразительных возможностей — от острого графического арабеска (Л.С.Бакст, Б.М.Кустодиев, И.С.Горюшкин-Сорокопудов) до «живописной» многослойности, изощренной нюансировки цвета и фактуры (С.В.Малютин, Мэри Казак, П.П.Трубецкой, А.Я.Головин, В.М.Измайлович). [6]

Большое пастельное наследие оставил С.В.Малютин. Ему принадлежит заслуга создания нового метода работы пастелью. Он сам изготовлял пастельные карандаши, экспериментируя с добавлениями, добиваясь особой глубины и звучности тонов своей палитры, силы и красоты немногих сдержанных цветов: торжественного благородства черного, серебристо-белого, оранжево-красных, сине-зеленых. Работая пастелью на картоне, Малютин включал его желтый или серый тон в общую колористическую гамму портретов, обыгрывая неровную фактуру поверхности, благодаря чему нанесенные на нее пастельные штрихи создавали вибрирующую живописную среду. В 1913—1915 годах художник создает замечательную портретную галерею писателей, художников, ученых, любителей искусства, каждый из которых — драгоценное звено в галерее портретов русской интеллигенции начала XX века. [6] Рис. 59.

Поиски в области техники пастели привели к появлению многочисленных авторских манер, в том числе к различным вариантам смешанных техник. Пастель соединялась с акварелью, гуашью, темперой и даже маслом. Отныне между всеми этими техниками исчезают границы, стирается четкая демаркационная линия между ремеслом живописца и ремеслом рисовальщика.

Испытывая «масляный гнет», «тяжеловесность и неподатливость масляных красок», в начале 1890-х годов к модной технике пастели обращается Л.О.Пастернак. «Я писал портреты <...> комбинированной техникой — темперой с пастелью. <...> Эту технику я находил очень удобной для ускорения процесса работ и для большего сохранения в вещи манеры свободного и быстрого рисунка. <...> Большинство этих портретов написаны даже не по холсту, а по специальному рулонному ватману (торшону), который сплошь наклеивался на растянутый на подрамник холст. Ноздреватая фактура торшона еще больше сближала эти работы с фреской». Почти на десятилетие художник полностью отказывается от работы маслом в пользу особой, выработанной им смешанной техники. [6] Рис. 60-64.

В творчестве В.Э.Борисова-Мусатова употребление пастели отличается большой сложностью и разнообразием. Он работает чистой пастелью, добиваясь особой звучности тонов («Рука с розой») или достигая эффекта ясной слепящей желтизны золотой осени («Осень»), соединяет пастель с маслом, гуашью, акварелью, создавая эффект подвижной вибрирующей красочной среды («Куст орешника», «Портрет дамы»). Иногда сама техника получает у Борисова-Мусатова символическое истолкование. В «Даме у гобелена» пастель имитирует старинный блеклый, выцветший гобелен, фрагментом которого кажется сама изображенная модель. В «Мотиве без слов» жемчужные пастельные тона словно воскрешают образ давно минувшей эпохи, они невесомы, как «пыль веков», как «шелест старины, скользящей мимо» (М.А.Волошин). [6] Рис. 65, 66.

Обращение М.А.Врубеля к пастели было кратким. Во время пребывания в клинике, не имея возможности работать маслом, он исполнил множество рисунков восковыми и пастельными карандашами. По выходе из больницы, он создает свои знаменитые пастельные работы — «Жемчужину» и «После концерта», где волшебные переливы красок соединяются с выверенной архитектоникой рисунка. «После концерта» — это еще один портрет Н.И.Забелы-Врубель, жены художника. «В «Портрете жены», — писал С.К.Маковский, — <...> лицо едва намечено и почти не тронуто красками, что делает его странно-призрачным. Зато с какой любовью нарисовано платье! Точно лихорадочная энергия мастера хотела истратить себя на эти бесчисленные складки, капризными нервными изломами охватывающими фигуру призрачноликой женщины. В этих складках — неясного серо-лилового тона, чуть тронутых розовыми бликами и ярко вспыхивающих кое-где, будто разбросаны по ним волшебные лепестки огненных цветов — вся гениальная мятежность и в то же время странный рационализм, холодная точность его фантазии. Сколько терпения и мудрости вложено им в причудливую облачность этих женских тканей, в каждый извив, в каждое мерцание шелка и газа!» Последние, так и не законченные

произведения — «Женский портрет в красном» и «Автопортрет», — исполнены пастелью, но в совершенно иной манере. Фигуры портретируемых будто проступают из темного марева фона, изображение складывается из отдельных ярких штрихов и пятен пастели. Это не портреты реальных людей, а возникающие в памяти образы-видения. [6] Рис. 67.

«Эхо прошедшего времени» звучит в творчестве художников «Мира искусства». Обращение к пастели рассматривается как возрождение забытой техники. С элементами стилизации и даже имитации манеры старых мастеров встречаемся в работах А.Н.Бенуа, К.А.Сомова, З.Е.Серебряковой. Рис. 68-70.

З.Е.Серебрякова начала работать пастелью вынужденно в 1921 году, когда не было других красок. Она легко и органично перешла от кистевого рисунка темперой к пастели, в которой доминирует рисунок, цветная линия. В то же время, в области заказного портрета художница работает пастелью живописно, откровенно стилизуя портретные образы под Розальбу Каррьера, венецианскую художницу XVIII века. Создавая своеобразные ремейки «припудренных» портретов галантного века, Серебрякова смакует «прелесть <...> кожи, молодости, эфемерной плотской жизни, летучего блеска глаз, почти такого же, как отливы шелка» (М.А.Кузмин). [6] Рис. 71-78.

Особое место занимают петербургские пейзажи М.В.Добужинского. Эфемерность, хрупкость техники пастели воплощают поэтическую метафору Петербурга XX века — туманную зыбкость его атмосферы, тревожное дыхание города, угасающие краски. Рис. 79-81.

Изощренная декоративность пастели, ее подчеркнутая эффектность и маэстрия отличают эскизы декораций А.Я.Головина, Н.Н.Сапунова, театральные произведения и архитектурные пейзажи Н.К.Рериха, особый жанр театрализованного портрета, занимающий большое место в творчестве художников «Мира искусства» («Испанка», «Портрет Е.А.Смирновой» А.Я.Головина). [6]

Эксперименты и открытия нового французского искусства — интерес к быстрой фиксации ощущений, световым эффектам, подчеркнутой динамике цветного штриха — нашли отражение в творчестве К.Ф.Юона и М.Ф.Ларионова, художника нового поколения, будущего представителя авангарда. Несколько его ранних пастелей приобрел И.Э.Габарь для собрания Третьяковской галереи.

Творческие поиски художников XX века нашли отражение в изменчивости пастели — в усложнении ее структурного состава, в сближении рисунка и живописи, привнесении новых технических приемов. В технику пастели включаются уголь, гуашь, темпера, акварель, радикально меняющие эмоциональное звучание пастели, наделяющие ее невиданной в прежние эпохи энергией. [6]

Искусство пастели, известное в России с XVIII столетия, в 1890-1910-е годы переживало второе рождение. Тому был ряд причин внешнего и внутреннего происхождения, но главной среди них, без сомнения, была та, которая отражала поиски обновления образной и формальной стороны современного искусства. Пастели художников объединения «Мира искусства» пульсировали воздухом нового времени — стремительно меняющегося, нервного, парадоксального. Мирискусники привнесли в свое искусство не только формальное обновление, но и резко расширили жанровое разнообразие пастели. Окидывая взглядом искусство русской пастели на рубеже веков, можно говорить, что ее жанровое и стилистическое многообразие предвосхитило развитие и поиски в этой области в последующие десятилетия, особенно во второй половине XX — начале XXI столетия. Экспонаты выставки «Пастель России» (Омск, 2011г.) убедительное тому подтверждение. [10]

В течение прошлого века техника пастели переживала как периоды спада, так и подъема. В 1920-е годы, когда происходила калейдоскопическая смена эстетических ориентиров, отвечающая революционному пафосу преобразований общества, техника пастели чувствовала себя неуютно. Во

времена социалистического реализма, несмотря на «пропитку» политическими идеологемами, искусство пастели оставляло себе место на той периферии, где художник говорил о природе, человеке, его интимной, камерной стороне жизни. Оживление пастели наблюдалось во второй половине XX века, в частности в художественно-педагогических опытах института имени Репина – в творчестве Е.Е. Моисеенко, А.А. Мыльникова, О.А. Еремеева и др. [10]

При подготовке выставки «Пастель России» обнаружилось, что пастель оказалась на факультативных правах и в искусствоведческой науке: на сегодня известно чуть ли не единственное диссертационное исследование по истории пастели России XVIII века, защищенное Е.Г. Перовой в 2004 году.

В то же время знакомство с фондами музеев дает представление о том, что в центральных и региональных собраниях хранятся пастели крупнейших русских художников XVIII - XX веков. В одной только Третьяковской галерее находится более 800 произведений. Среди авторов, представленных в различных музеях, и крупные мастера XX века – Е.А. Кацман, В.П. Ефанов, П.Г. Дик, А.Н. Либеров и др. Одной из причин наших фрагментарных представлений о пастели XX века является отсутствие в советское время специальных выставок этой техники. Известна едва ли не единственная выставка, проходившая в Третьяковской галерее в 1985 году. Она называлась «Русский пастельный портрет XVIII – начала XX века» и включала экспонаты из сорока музеев России. Отсутствие изданий – каталогов, альбомов – также не способствовало распространению пастели. Рис.82-90.

Совершенно иную картину мы стали наблюдать в изменившейся социально-политической и культурной обстановке конца XX – начала XXI веков. Российское общество в это время переживает две противоположные тенденции развития. Одна связана с универсализацией жизни (с так называемым евростандартом), которая в искусстве сопрягается с умозрительными, допускающими постмодернистские деконструкции, построениями. К сожалению, наблюдаемые и в трактовке образа человека,

что неизбежно ведет к снижению гуманистической чувствительности общества. Эта тенденция особенно заметна в современных, так называемых актуальных практиках. Другая тенденция связывается с духовной жизнью отдельного человека и общества в целом. Выставка «Пастель России» убедительно демонстрирует именно эту, гуманистическую тенденцию в современном российском искусстве. Кажется, есть основание утверждать, что интерес к человеку, к его частной жизни повлек за собой возрождение камерного искусства пастели. Импульс пошел из Петербурга и Ярославля, где были проведены совместные российско-итальянские выставки пастели. Первой в этом ряду должна быть названа выставка «Современная петербургская пастель», прошедшая в 1998 году в галерее «Борей Арт» и положившая по инициативе местного Союза художников основание для создания в 1999 году в Петербурге первого в России объединения художников-пастелистов. Безусловно, квинтэссенцией пастельных инициатив стало проведение в 2003 году крупного международного проекта в Петербурге «Europastel/Европастель», включавшего несколько выставок и издание великолепно выполненных альбомов-каталогов. Для нас в этом проекте особый (практический) интерес представляет выставка «Искусство современной пастели в Европе» (268 художников из 28 стран Европы и США; самое крупное представительство на этой выставке было российское – 82 автора). В последующие годы интерес к пастели распространился на другие регионы России (Кострома, 2003; Москва ГТГ, 2004; серия выставок в Нижнем Тагиле, 2000-е; Омск, 2006; передвижная выставка П.Г. Дика по городам России, 2000-е). [10]

Итак, выставка «Пастель России» в Омске. Что она из себя представляет? В обзорном порядке можно сказать следующее. Первое, что отмечаешь: современная отечественная пастель выглядит таким вавилонским смешением стилистических манер и жанров, которые российская пастель накопила за все предыдущие столетия. А это говорит о жизнеспособности данного вида искусства. Отчетливо прослеживаются



академическая и реалистическая традиции XVIII – XX веков, эстетика художников Серебряного века, искусства времен социалистического реализма, наконец, поиски современных авторов, интересы которых прихотливым образом соединяют в себе, с одной стороны, находки художников-конструктивистов 1920-х годов, с другой – культурные архетипы и эстетику декоративного искусства древних этносов Сибири.

В жанровом отношении современная пастель демонстрирует все, что накопило изобразительное искусство за всю историю своего существования: портрет, пейзаж ландшафтный, городской и архитектурный, бытовой жанр, ню, натюрморт, условные композиции, этно- и археомотивы, анимационные и театральные эскизы, книжную графику. [10]

В кратком обзоре большой выставки неизбежно «усекновение» речи говорящего. И, тем не менее, совершенно необходимо сказать о жанре пейзажа. Русские философы отмечали национальную особенность отечественного искусства – пейзажное мышление, и выставка «Пастель России» подтверждает это заключение. Пейзажи лирические, эпические, декоративные дают панораму нашей страны (боюсь впасть в пафос), слагаемую из тех мест, где художник постоянно живет (устойчивые мотивы) или где бывал. Эмоционально пережитыми, пластически убедительно решенными предстают в экспонируемых произведениях образы Москвы, Петербурга, Иркутска, Саян, Алтая, Тувы, Башкирии, Татарии, Урала, городов средней и северной полосы России. Объективности ради стоит признать заметное доминирование пейзажного жанра в творчестве омских художников. Причина на поверхности: влияние Алексея Николаевича Либерова как пейзажиста существенно, так как здесь живут его ученики и последователи уже в третьем поколении. [10]

Нельзя не сказать и еще об одной особенности выставки. Сравнивая ее с экспозициями советских времен, мы составляем более широкую географию путешествий художников современной России по всему миру. Об этом говорят работы, созданные в странах Европы, Востока, Азии.

Говоря о пастели, неизбежно думаешь и восхищаешься ее художественными особенностями, ее техникой. В начале статьи упоминалось, что искусство Серебряного века предвосхитило все богатство и разнообразие жанров, а также технические особенности пастели в XX столетии. Они, естественно, были обогащены поисками художников в последующие десятилетия. Нас завораживает способность техники создавать особые пастельные тона, быть прозрачной или создавать кроющий эффект, ее своеволие светиться изнутри и балансировать между графикой и живописью, ее талант сохранять качество цвета независимо от «возраста» и дневного света, как и ее же нежность, хрупкость, ранимость от любого физического прикосновения. Все эти «фамильные» качества уникального материала и образы, созданные авторами с его помощью, представлены на Всероссийской художественной выставке «Пастель России» в Омске. [10]

### 1.3. А.Н. ЛИБЕРОВ И ОМСКАЯ ПАСТЕЛЬ

Город Омск с советских времен считался городом графиков, особенно полюбившейся техникой для сибирских художников стала пастель из-за удобного и мобильного использования на пленэре, в домашних условиях и в мастерских. Благодаря масштабному творчеству в пастельной технике А.Н.Либерова в Омске имеется музей пастели «Либеров-центр», ежегодно проходят молодежные, детские выставки-конкурсы «Молодые пастелисты Сибири», «Молодые пастелисты России», «Либеровская весна» и .т.д. А также в 2011 году в Омске проходила Первая Всероссийская выставка «Пастель России», приуроченная к столетию со дня рождения выдающегося мастера техники пастели А.Н.Либерова.

Народный художник РСФСР, лауреат Госпремии РСФСР им. И.Е. Репина, член-корреспондент Академии художеств России, Заслуженный деятель искусств России, профессор живописи, ветеран Великой Отечественной войны. Алексей Николаевич Либеров родился в 1911 году в Томске, где провел свои детские годы. Родным городом Алексею Николаевичу стал Омск. Именно здесь, в Сибири, Либерову посчастливилось встретить своих первых учителей в искусстве, среди которых были замечательные художники В.М. Мизеров и В.И. Уфимцев. Художественное образование А.Н. Либеров получил в 1931–1934 годы в Москве в институте кинематографии на операторском факультете. С 1934 по 1939 годы учился во Всероссийской Академии художеств СССР в Ленинграде. Мастерству живописи А.Н. Либеров учился под руководством замечательных художников А.Е. Карева, А.И. Савинова, И.И. Бродского. В 1939 году Либеров защитил дипломную работу большим эпическим пейзажем «Родина», ставшим своего рода творческим кредо мастера. Учась на последних курсах, А.Н. Либеров преподавал в средней художественной школе при институте им. И.Е. Репина. Закончив академию перед самой

войной, художник, надев простую шинель солдата, отправился на фронт. В 1943 году получил ранение под Ржевом. [7]

После войны Алексей Николаевич в числе других художников стал во главе Омской организации Союза художников России. Благодаря ему был открыт художественно-графический факультет в Омском педагогическом институте им. А.М. Горького. Как педагог и наставник творческой молодежи профессор А.Н. Либеров много сделал для развития художественной жизни Омска, всего Сибирского региона и России. В 1958 году Президиумом Верховного Совета РСФСР за заслуги в области изобразительного искусства А.Н. Либерову присвоено звание Заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1980 году А.Н. Либеров становится лауреатом Государственной премии РСФСР им. Е.И. Репина. В 1985 году художник награжден орденом Великой Отечественной войны II степени. В 1986 году А.Н. Либерову присвоено почетное звание Народного художника РСФСР. Звание почетного гражданина города Омска присвоено в 1999 году. Умер 30 мая 2001 года. Его именем назван государственный областной художественный музей «Либеров-центр». [7] Рис. 85-90.

Уникальный по своей сути музей «Либеров-центр» был создан 14 июня 1994 года как монографический, музей творческого наследия Алексея Николаевича Либерова. Одновременно в музее начинает работать художественная студия для творчески одаренных детей, ассоциированная школа ЮНЕСКО, в которой ежегодно обучается свыше 300 детей. Собрание музея «Либеров-центр» включает более трёх с половиной тысяч единиц произведений живописи и графики, архивных материалов, детского рисунка. Центральное место в фондах музея занимают произведения А.Н. Либерова, его соратников и учеников. Среди них омские художники и педагоги Р. Черепанов, В. Кукуйцев, Г. Штабнов, А. Чермошенцев, С. Белов, А. Сапожников, В. Долгушин, А. Темерев, В. Белов, А. Макаров, Г. Кичигин и другие. Изучение жизни и творчества, популяризация художественного

наследия мастеров круга Либерова относятся к приоритетному направлению в музейной деятельности. [7] Рис. 91-98.

Постоянная экспозиция музея посвящена жизни и творчеству А.Н. Либерова. Регулярно в залах музея проходят выставки художников Омска и других городов России. Широкую известность получили всероссийские и межрегиональные научно-художественные проекты, выставки и конференции, семинары и круглые столы. Ежегодно музей организует свыше 70 выставок в Омске и муниципальных районах Омской области. В программе музея «Либеров-центр» - ежегодный детско-юношеский фестиваль искусств «Либеровская весна», обзорные и тематические экскурсии, лекции о творчестве А.Н.Либерова и омских художников, творческие встречи и мастер-классы, кинопросмотры и беседы об искусстве, театрализованные мероприятия и музыкально-поэтические вечера. [7]

Наследие А.Н. Либерова значительно и весомо. Являясь первооткрывателем художественных и выразительных свойств пастели в Омске, художник без устали передавал накопленный опыт своим последователям и многочисленным ученикам. Не случайно произведения омских пастелистов на региональных и всероссийских выставках приобретали характерную «сибирскую окраску». Изображение природы Сибири, ее широких просторов, постижение ее тайн, лирико-эпический строй композиций находил выражение и продолжение в творчестве многих ведущих пейзажистов. Образы родной природы, ее изменчивые, воздушно-импрессионистичные состояния отражены в работах Михаила Ивановича Разумова. Пастельные цвета вбирают все земное и лесное великолепие, подернутое голубой дымкой утреннего тумана. В композиции «Вечереет. Стога» (2000г.) живая натура словно растворяется в тонком прозрачном слое пастели. Мягкий, податливый материал позволяет автору фиксировать тончайшие, едва уловимые нюансы окружающей среды. Поэтическое восприятие деревенской жизни выливается на лист ощущением

первозданной гармонии, застывшей музыки, созерцательности, тишины. [3]  
Рис. 96-98.

Среди учеников А.Н. Либерова несомненный интерес представляет творчество Владимира Леонидовича Долгушина. Собрание музея включает лучшие произведения автора, выполненные в технике пастели: «Ночные ритмы» из серии «Поле» (1977-78), «Клевое место» (2007), «Снег выпал. Кондратьево» (1979), «Береговушки» (1992), «Вербное воскресенье» (1999), «Дом стариков» (1994), «Заимка», «Сороки» (2005) и другие. В каждой из работ преобладает лирика. Это всегда сокровенная беседа художника с природой или со своим воображением. Для авторских композиций характерно наблюдение, размышление художника, порой его внутренний монолог, получивший отклик от натурной зарисовки. Серии пастельных работ В.Л. Долгушин посвящает сибирской деревне. Его любимые сельские места Кондратьево и Муромцево, в которых он подолгу живет, с их характерными образными мотивами прочно войдут в его творчество. Неповторимое своеобразие и очарование глубинки, патриархальность жизненного уклада, органичное единение человека с природой глубоко прочувствованы художником и запечатлены с большим художественным мастерством. В. Долгушин – певец сибирского зимнего пейзажа. Он пишет зимы тихие, полные снега, мягкие по своей воздушности. Для его творчества характерно очевидное тяготение к классической ясности, выверенности, цветовому обобщению и строгой завершенности рисуночных композиций. Язык рисунка самобытный, разнообразный. Линией художник определяет границы формы, штрихом передает тональные соотношения, цвет и пятно. Этими же элементами создается объемная и пространственная моделировка, характер и экспрессия. [3] Рис. 91-93.

Художественная деятельность известного сибирского графика А.А. Чермошенцева неразрывно связана с человеком и окружающим миром. И хотя художник вошел в историю искусства Сибири 1960-1970-х годах как выдающийся мастер печатной графики, его работы, выполненные в

дальнейшем в смешанной технике (акварель, пастель), представляют несомненный интерес. В них автор продолжает исследовать близкую для него тему «Сибирская деревня». Реальные жизненные сельские мотивы ложатся в основу произведений художника. Найденное богатство композиционных приемов, колористическая насыщенность, условность и декоративность графического решения глубоко, эмоционально образно раскрывают заданную тему. [3]

Некогда камерная, аристократичная техника пастели в последние десятилетия приобретает демократичный характер. Расширяется диапазон стилевых и жанровых сфер, выявляются безграничные колористические и технические возможности. Все больше педагогов и художников обращаются к ее использованию. Пастели Владимира Максимовича Сидорова отличаются большой цветовой активностью. Художник живописного дара решает множество формальных и пластических задач при помощи пастели. В его натюрмортах предметы представлены крупным планом, выпукло и объемно демонстрируя зрителю свою материальную полнокровность. Интенсивность цвета передает фактуру и зрелость плодов, рождая ряд ощущений и эмоций.[3] Рис. 99-102.

Анализ работ Алексея Николаевича Либерова и омских пастелистов из музейного собрания позволяет еще глубже оценить значение творчества мастера и его последователей, учеников, их вклад в развитие сибирского пейзажа, ощутить все богатство художественного языка пастели, его своеобразия, новаторский и экспериментальный дух. В ряду картин художников произведения А.Н. Либерова по-прежнему остаются непревзойденной профессиональной, духовной и нравственной величиной, ориентиром истинной красоты в искусстве. [3] Рис. 85-90.

## II. МЕТОДИКА РАБОТЫ ПАСТЕЛЬЮ

### 2.1. МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПАСТЕЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Пастель - одно из чистейших изобразительных средств, которое представляет собой спрессованные в однородную массу при помощи небольшого количества клея, мелкие пигменты. Она не требует разбавителей, не нуждается в сушке и, при нанесении на основу, великолепно передает свой цвет.

Трудно вообразить себе что-нибудь еще более простое, чем элементарные принципы работы пастелью: использование пастели так же незамысловато, как рисование на стене мелом или углем. Этот раздел посвящен описанию средств пастельной живописи, а не правил работы с ней, так как по сути, их не существует: для работы не нужно использовать ни растворители, ни кисти, нет нужды в предварительной подготовке основы, не требуется дополнительных приспособлений и можно использовать практически любую бумагу. Однако некоторое количество знаний не будет лишним. Например, информация о том, что качество готового произведения напрямую зависит от фактуры бумаги, или что пастель бывает не только твердой, но и мягкой (причем последняя очень легко крошится), или тот факт, что цвет бумаги очень влияет на общий тон работы. Все это и многое другое можно будет узнать в данном разделе. [5]

Из всех живописных техник только пастель характеризуется самой большой чистотой цвета, пахнет свежестью и прямо таки дышит простотой.

Слово «пастель» произошло от слова *pasta*, что означает массу, из которой приготавливают пастельные бруски. Масса включает в себя порошок пигмент, т.е. красящее вещество, небольшое количество воды, немного гуммиарабика или трагаканта, которые способствуют склеиванию частиц порошка, и белый пигмент, которые обычно добавляют к основному для получения большого количества оттенков. Пастельная живопись не



нуждается в предварительной подготовке основы и материалов. Не нужно задумываться о смешении красок для получения желаемого цвета: большое разнообразие пастели всех цветов и оттенков может удовлетворить вкус любого художника. Ну а, если требуется что-то выходящее за рамки существующей палитры, то смешивать тона можно сразу на бумаге.

Пастельные краски, по сути, представляют собой спрессованные пигменты, в которые включено небольшое количество смолистого вещества – трагаканта или гуммиарабика. Концентрация пигмента в пастели значительно выше, чем в других красках, что и дает объяснение такой исключительной чистоте цветов.

Пастель бывает мягкой, твердой и имеет вид карандаша. Ее состояние зависит от процентного содержания склеивающего вещества и порошкового пигмента. Твердая пастель, ее часто путают с мелками, имеет вид небольшого бруска с квадратным сечением. Мягкая пастель отличается от твердой своей крепостью, благодаря малому количеству клеящегося вещества и менее сильному прессованию ее нельзя заточить как твердую, зато разнообразие оттенков просто поражает воображение. Поэтому твердая пастель чаще используется для выполнения графики, в которой рисунок играют доминирующую роль. Твердая пастель благодаря своему составу незаменима на начальном этапе работы, ведь при ее использовании не надо беспокоиться, что она рассыплется или испачкает бумагу.

Цветовые карты пастельных красок намного полнее акварельных и масляных и зачастую включают в себя сотни различных оттенков. [5]

Стойкость пастельных красок достаточно велика. Картины, написанные ими, не портятся, не темнеют и не желтеют со временем. Этот эффект достигается чистотой красок, хотя один негативный фактор воздействия все таки есть – это воздействие яркого света, при ярком освещении, со временем, краски поблекнут, так что хранить произведения написанные пастелью в ярко-освещенных помещениях не рекомендуется.

Мягкая пастель рассыпчатая, достаточно легко ложится на бумагу, оставляя цветные пятна. Этот эффект получается благодаря тому, что в состав мягкой пастели входит малое количество гуммиарабика, который является твердой основой пастельной краски. Мягкие пастельные краски обычно имеют вид цилиндрических продолговатых стержней различных оттенков.

Бруски мягкой пастели предлагаются или по отдельности или в виде набора, в котором краски сгруппированы по гаммам (А), существует и пастель высшего качества (В), которая обладает повышенной мягкостью, а ее ассортимент наиболее полно представлен, если бруски или мелки призматической (не круглой) формы, то значит это твердая пастель или мелки. Они продаются как по отдельности, так и в коробках (С).

Кроме различия, между мягкой и твердой пастелью, не существует других ее видов, хотя пастельные бруски, выпущенные разными производителями, действительно отличаются друг от друга по степени твердости. Благодаря мягкости и легкости, с какой она ложится на бумагу, пастель высокого качества выпускается в виде брусков размера «экстра», чей размер избавляет художника от необходимости держать под рукой несколько маленьких брусков одного цвета.

Есть еще так называемые пастельные карандаши, которые представляют собой стержни твердой пастели в деревянной оправе. Они сильно напоминают обычные карандаши, их можно так же затачивать и использовать.

Как правило, ассортимент пастели в наборах содержит нечасто используемые цвета. [5]

Цветовая палитра масляных и акварельных красок, представленных на прилавках, при всей широте их гамм не отличается таким разнообразием, как цветовой ассортимент пастели. Все это потому, что пастельная живопись основана на красках практически целиком состоящим из одного пигмента. Практика смешения цветов в пастельной живописи не рекомендуется и,

фактически, не используется художниками. Действительно, нужда в смешении красок отпадает по причине доступности красок самых разнообразных оттенков. При продаже краски группируют каким-либо образом, причем зачастую возобладает эстетический принцип, а не практические соображения. В продаже можно найти «пейзажные» наборы, отличающиеся большой гаммой синих и зеленых оттенков, или «портретные» - их гамма тяготеет к тонам близким к натуральному цвету кожи человека (умбра, охра, сиена, серые и все теплые тона, которые имеют склонность к коричневой гамме). К счастью, можно приобрести не только определенные наборы, но и отдельные бруски требуемых в работе цветов.

Обычно производители на каждый пигмент (реальный цвет) выпускает 5 различных тонов: чистый тон, 2 две градации осветленного тона (с примесью белого пигмента) и 2 градации затемненного (с примесью черного). Начинающим художникам трудно сразу уловить различия, но необходимо знать при каких условиях требуется использовать необходимый цвет или оттенок. [5]

Желтый пигмент: смешанный с черным пигментом (А), в чистом виде (В), с примесью белого пигмента (С).

Этот материал предлагает посмотреть краски, которые непременно должны быть в палитре пастелиста – новичка. Большое количество может сбить с толку, а меньшее вынудить прибегнуть к смешиванию красок – любой вариант сильно затруднит работу начинающего пастелиста. Данная подборка характеризуется отсутствием промежуточных тонов (нет осветленных и затемненных пигментов), нет и «проблемных» цветов, таких как некоторые светло-желтые оттенки, желто-зеленые, в том числе лимонно-желтый и зеленовато-голубые цвета. Эти цвета называются проблемными по причине того, что для прессования пигментов такого цвета приходится использовать большое количество клеящегося вещества, что сразу сказывается на качестве пастели – она плохо ложится на бумагу, то есть оставляет слабо видимый цвет, а при увеличении нажима начинает просто

царапать бумагу. Эта особенность самого пигмента, а не способа их прессования. Ну и напоследок полезный совет: перед покупкой бруска, нужно убедиться в его качестве, то есть посмотреть, как он ложится на бумагу.

Представленный набор избавляет художника от желания постоянно смешивать цвета, но, в то же время, даст ему возможность получить светлые оттенки при правильном использовании белого пигмента.

Если художник достаточно много работает с пастелью, то, со временем, у него накапливается какое-то количество брусков, хранение которых требует небольшого порядка. Стандартным решением среди пастелистов считается сортировка по гаммам (количество групп зависит только от того, насколько широк разброс используемых цветов). Пастельные бруски, после сортировки, рекомендуется хранить в отдельных картонных коробках, но лучшим решением будет использование большого ящика с большим количеством отделений: это помогает быстро находить нужный цвет, а благодаря перегородкам бруски не будут загрязнять друг друга. Обычно вместе объединяют пастельные краски следующих тонов: синие и зеленые, сиена и охра, коричневые и фиолетовые, красные и желтые, оттенки серого и т.д. [5]

Многие художники пытаются работать целыми брусками пастели, но это неудобно, лучше новый брусок разделить на две или три части и использовать по мере надобности. Обратите внимание на то, что при разламывании мягкой пастели образуется большое количество мелких крошек, которые рекомендуется собрать в отдельную емкость. Позже эти крошки можно будет использовать.

Большой, но неглубокий, ящик с отделениями считается лучшим вариантом для хранения пастельных красок: каждое отделение нужно отдать под бруски определенного или близких тонов. В продаже можно найти специальные коробки для хранения пастельных брусков. Благодаря наличию у них сетки отделения не засоряются раскрошившейся пастелью.

Используемая пастелистом палитра очень велика. Она включает в себя по несколько оттенков различных тонов, и все они применяются для создания произведений живописи в различных цветовых гаммах. Рано или поздно любой художник сталкивается с фактом наличия большого количества маленьких кусочков неопределенного цвета (кусочки часто соприкасаются между собой). Чтобы избежать этого, нужно изначально приучить себя к порядку – то есть кусочек любого размера должен отправляться в место, где лежат его цветовые братья. Небольшое загрязнение брусков можно устранить путем протирки его тряпочкой или применить способ описанный далее. Когда размеры кусочков становятся слишком малы, то есть ими нельзя пользоваться, есть вариант их переработки (смотри рисунок справа).

Способ чистки брусков достаточно прост, нужно просто поместить в коробочку с рисом загрязненные бруски и немного потрясти, после данной процедуры бруски снова обретут первоначальные цвета. Рис можно заменить очищенными зернами пшеницы. Достаточно часто пастелисты со стажем хранят все свои бруски пастели в коробочках с рисом или зернами пшеницы, благодаря чему их краски всегда готовы к работе. [5]

Чтобы придать чистоту кусочкам пастели, положите их в коробочку с очищенной пшеницей и потрясите: этот способ быстро устранит загрязнение, и бруски снова засияют своими первозданными цветами.

Все крошки пастели необходимо собрать в стеклянную миску и растолочь. После получения порошка к нему следует добавить небольшое количество гуммиарабика, растворенного в воде, (5 частей воды на 1 часть гуммиарабика), перемешать до возникновения однородной массы (нужно добиться отсутствия комков), и скатать из нее брусок.

1 этап. Перетереть в пыль маленькие кусочки пастели.

2 этап. Добавить к порошку гуммиарабик, растворенный в воде, перемешиванием добиться возникновения однородной массы.

3 этап. Полученную массу, скатать, придать ей цилиндрическую форму, вот вам и новый брусок пастели, в этом примере бурый, который получился из-за смешения разных тонов.

Пастельная живопись может быть выполнена на любой поверхности, главное чтобы она обладала шероховатостью, которая способна удержать пигмент. Чаще всего используется бумага. Бумага, используемая при работе с пастельными красками, обязательно должна иметь шероховатость, поэтому такие виды бумаги как лощенная, мелованная или очень гладкая, не подойдут для работы пастельными красками. А вот с гладкой поверхностью, например как у бристольского картона, нужно быть очень осторожным, пигмент великолепно ложится на бумагу, хорошо растушевывается, но вот нанести 2 слой уже не представляется возможным, зернистая поверхность уже полностью скрыта 1 слоем. Пигменты 2 слоя не могут задержаться на бумаге и тут же осыпаются. Поэтому бумагу такого типа нужно применять только для эскизов или работ, которые не требуют нанесения густого слоя пигмента. Наиболее широко, в пастельной живописи, используется бумага «Кансон», она обладает средней толщиной и умеренной шероховатостью, что делает ее отличным выбором для большинства работ. [5]

Бумага, поверхность которой имеет шероховатость, предоставляет большое количество возможностей для пастельной живописи, при ее применении становится доступно наложение несколько слоев пастели друг на друга: 1 слой пигмента не полностью сглаживает все шероховатости, поэтому следующие слои накладываются без проблем. Шероховатая бумага, которую используют для акварельной живописи тоже отлично подходит для работы пастелью, хотя ярко-белый цвет, характерный для этой бумаги, затрудняет естественную гармонизацию тонов.

Шероховатая бумага для акварельной живописи отлично подходит для работы. Бумага среднезернистая, для акварельной живописи (А), может быть использована для создания картин живого колорита; бумага с неровной поверхностью ручной работы (В), великолепно подходит для экспрессивной

живописи, которая основана на цветовых пятнах; бумага средней шероховатости - «Кансон» (С) одна из самых универсальных для пастели; бумага стандартная для карандашных рисунков (D), для сложных работ пастелью не годится; бумага толстая, с гладкой поверхностью (E), применяется в качестве основы для очень детализированных произведений.

Художники пастелисты эпохи Возрождения открыли интересный феномен, если в своей работе использовать тонированную бумагу, то работа становится более выразительной. Цветная основа позволяет придать работе единство тонов, а отсутствие красок в каком-либо месте не дает работе принять неряшливый вид. Кроме того тон бумаги сам по себе, благодаря хроматическому контрасту, намного сильнее подчеркивает отличия отдельных цветов, что позволяет добиться более гармоничного их сочетания. Вывод из вышесказанного следующий: цветная бумага уже при выборе задает общий колорит работы, то есть художник изначально обязан делать упор на тон основы для достижения гармонии. [5]

Фирма «Кансон» производит большой ассортимент цветной бумаги специально для пастельной живописи.

Любимые цвета бумаги у художников, которые культивирует пастель – охристые, коричневые и серые цвета. Эти тона, как холодные, так и теплые, благодаря своей мягкости, очень хорошо гармонируют с любыми цветовыми гаммами и темами. Получается, что самой используемой бумагой является бумага следующих цветов: голубоватая, зеленоватая, серая (темные и светлые), охра, сиена, слоновая кость и умбра различной интенсивности. В продаже можно встретить бумагу черного, белого, желтого, карминового, красного, оранжевого, зеленого цветов, а также их разнообразных оттенков отличающихся светлостью и насыщенностью.

Правильная подборка цвета основы очень сильно облегчает художнику процесс достижения гармонии в создаваемом произведении. Строгих правил сочетаемости нет в природе, поэтому предложим на суд общепринятое мнение: бумагу теплых цветов лучше использовать при создании картин

холодного колорита, обратный вариант тоже имеет место, для работы со светлыми красками рекомендуется выбирать темную основу. Это базовые принципы, но настоящий художник всегда стремится выйти за рамки общего мнения, поэтому лучше всего, для художника и в особенности для начинающего, экспериментировать, опираясь на собственную индивидуальность.

Сильно темная бумага очень редко применяется в пастельной живописи, так как ее цвет препятствует гармонизации колорита: все цвета, которые ложатся на такую основу, выглядят слишком насыщенными. Но, в то же время, выбор темной бумаги правилен, если нужно показать резкий светотеневой контраст. При использовании зеленоватых, бурых, синих или даже черных основ, любые светлые пятна выглядят особо выразительно.

Частная коллекция. Висенс Бальестар. Букет маргариток. Яркие белые пятна предполагаемых цветков сразу же обращают взор зрителя: удивительная экспрессивность картины, получается по причине использования в качестве основы темной бумаги оливково-зеленого цвета.

Хотя бумага и пастельные бруски являются основными инструментами в работе художника пастелиста, но все же их недостаточно для полноценной организации труда художника. Недаром в любой профессии есть вспомогательные материалы, которые достаточно сильно увеличивают комфорт при работе. Такие предметы как ластик (стирает лишнее), хлопчатобумажная тряпка (помогает держать руки в чистоте или распределить пигмент на бумаге), растушка (применяется при растушевки штрихов), липкая лента, кнопки и зажимы (для закрепления бумажного листа на доске), канцелярский нож (необходим для резания бумаги и заточки карандаша) и флакон фиксатива-аэрозоля обязательно должны находиться под рукой. [5]

Хотя пастель достаточно проблематично корректировать, все же на начальном этапе работы или после ее завершения применение ластика может убрать некоторые допущенные огрехи. На начальном этапе работы, ластик,



если слой наложенной пастели не слишком велик, сможет убрать небольшие однослойные пятна. Во время последнего этапа ластик снова может быть востребован для осветления некоторых участков картины. При работе ластик лучше выбирать самый мягкий, так как твердые ластик оставляют после себя много катышков, которые пачкают и повреждают бумагу.

Магазины, специализирующиеся на аксессуарах для художников, предлагают большой выбор досок для закрепления бумаги. Доски имеют различный размер, но все имеют ровную поверхность и обточенные края. Хорошие доски изготавливаются из высококачественного дерева и стоят очень дорого. Если финансовые возможности ограничены, стоит посмотреть на доски из более дешевого материала – фанеры или ДСП, однако следует учесть что в доски, у которых материал изготовления ДСП, нельзя воткнуть обычную канцелярскую кнопку, поэтому вместо них придется использовать липкую ленту или специальный зажим. [5]

В основной своей массе пастелисты работают в манере, основанной на использовании энергичных пятен и штрихов (основа одинакового типа), без применения ластика, без начальной обрисовки форм, фактически без растушевки и стараются не смешивать цвета. Остальные художники, наоборот, придают огромное значение именно технике исполнения, применяя в своей работе все приемы и средства известные им: придирчиво подбирают фактуру и цвет бумаги, с помощью пастельных карандашей делают предварительные наброски и прорисовывают детали, с помощью твердой пастели делают наложение теней, а мягкой пастелью насыщают чистым цветом некоторые места картины, используют тряпку, растушку и собственные пальцы для растушевки. Эти 2 полюса, конечно же граничные, на самом деле, каждый автор придерживается своего индивидуального стиля работы, который присущ только ему.

Для работы, художнику не требуется много места. Пастелисты, как правило, работают над картинами малого или среднего формата (меньше 70 сантиметров в ширину и длину), а все необходимые инструменты и

материалы с успехом вмещаются в несколько небольших ящичков. На период работы доска размещается на столе или специальном мольберте, предназначенном для работы с бумагой. Мастерская должна содержать некоторое количество твердых папок различного размера, которые потребуются при хранении работ (внимание: и картины, и чистая бумага не должны храниться в свернутом виде).

Еще одним полезным приспособлением является складная подставка для папок, ее назначение – показ работ покупателям и их хранение в невостребованные периоды. Она очень удобна для поддержания работ в порядке; и к тому же, картины отлично смотрятся при демонстрации на ней, проигрывая виду, который открывается при разложении работ на столе.

И последнее приспособление в нашем обзоре – это специальный мольберт для работы по бумаге. На нем с помощью кнопок или липкой ленты можно закрепить лист. Его конструкция предназначена специально для работы пастелью, о чем свидетельствует небольшой выступ в нижней части, который препятствует пастели сыпаться на пол. [5]

Первое и главное правило, все работы необходимо хранить строго в развернутом виде. Второе что нужно запомнить – любая работа должна быть накрыта листом гладкой кальки. Калька защитит поверхность от загрязнения, механического смещения наложенных красок, стирания пигмента, предотвратит появление случайных пятен, а при сложении в стопку не даст соприкасающимся папкам или листам бумаги испачкаться.

## 2.2. ТЕХНИКА И ПРОЦЕСС ЖИВОПИСИ ПАСТЕЛЬЮ

Как и любая работа, пастельная живопись строится на принципе от простого к сложному, то есть, от небольшого насыщения к чистому цвету, и от предварительных штрихов к пятну. На начальном этапе работы обычно используют твердую пастель, растушевку и подчистку. Применяя пастельные карандаши, выполняют предварительный рисунок и прорисовывают ими детали на финише. [5]

Художник-педагог Д. Гаврилов пишет: «Начинающим я не рекомендую сразу браться за этот материал. Сперва следует научиться основам академического рисунка и живописи. Ценный опыт начинающие художники получают, работая сначала мягкими материалами. При работе пастелью поначалу следует ограничивать количество используемых мелков. Например, отложить мелки основных цветов для работы в отдельную коробочку. Это позволяет добиваться большей цельности работы» Работы, выполненные в технике «пастель», становятся предметом восторга у современного зрителя, как и 400 лет назад. [8]

Знакомство с требуемыми материалами – это только первый шаг в удивительный мир пастельной живописи. Пастельная живопись довольно проста: работа идет при помощи брусков пастели и пальцев, остальное зависит от фантазии художника

При работе пастелью необходимо придерживаться определенных правил, в противном случае результат будет неудовлетворительным. Цвета будут не такими чистыми, бруски пастели будут все время крошиться в руках, а подчистка доставит массу трудностей. Кажущаяся легкость, при взгляде со стороны, работы с пастелью у профессиональных художников, во многом результат большого опыта. Далее вы сможете ознакомиться с типичными ошибками и трудностями, встречающимися на пути постижения пастельной живописи, у начинающего художника.

Пастельная живопись – это яркое и очень богатое возможностями средство художественного выражения. Приложите усилия и они окупятся сторицей, позволив, в дальнейшем, максимально полно использовать все заложенные возможности. [5]

Растушевка, в пастельной живописи, прежде всего, означает распределение цвета. Если художник, пишущий маслом, при распределении красок использует кисть или мастихин, то пастелист – тряпку, растушку или руку. В то же время этот термин означает еще и сглаживание границ между фоном и цветом путем приглушения их интенсивности. Надо знать что растушевка - это базовый прием работы в пастельной живописи, принцип растушевки прост: пастелист рисует на бумаге бруском пастели, а впоследствии растирает оставленный след. А потом, поверх растушеванного пятна, накладываются следующие, более насыщенные слои пигмента.

Растушевка пальцами - это один из самых естественных и чаще всего используемых приемов работы. Пигмент равномерно (или неравномерно) распределяют по большому участку основы сжатыми вместе пальцами, а при небольших площадях используют только подушечки. Самое главное, особенно на первых порах, после растушевывания одного цвета вытереть руки, чтобы чистота цвета не нарушалась смешиванием.

Слои пигмента разного цвета можно накладывать друг на друга, но не стоит забывать, что при большой насыщенности нижнего слоя, тон верхнего цвета потерпит изменения. Для избегания этого нужно предварительно растушевывать слой-основу, и только затем накладывать новый.

Подчистки в пастельной живописи следует применять как можно реже, в противном случае цвета на картине блекнут и не выглядят свежими. Злоупотребление ластиком может привести к повреждению поверхности, что, в свою очередь, влияет на способность пигмента хорошо ложиться на нее. Однако соблюдение далее упомянутых правил, может помочь уменьшить ущерб от подчистки к минимуму. Первоначально необходимо подготовить корректируемый участок к работе, протереть его ватой или

тряпочкой, удаляя этим излишки пигмента. Уже после этого можно применять ластик. Следует соблюдать осторожность, давление на него должно быть не сильным, и не пытаться растереть корректируемый участок, так как это действие может привести к повреждению бумаги. [5]

Существуют темы, которые при воплощении в полотно используют только метод растушевки. При этом растушеванные цветные пятна плавно перетекают из одного в другое, при этом образуя гармоничное единство не только друг с другом, но и с цветом основы. Так обычно изображают водные пространства, неведомые дали и облачные пейзажи. Для воплощения этих тем необходимо правильно подобрать бумагу: ее фоновый цвет должен совпадать с преобладающей тональностью картины, для того чтобы пятна пигмента (растушеванные) органично сливались с основой.

Вместе с растушевкой в пастельной живописи применяются пятна и линии. Первые бывают как прерывистыми, так и непрерывными, простыми (используются для подчеркивания контура) или усложненными. Каждый из этих случаев вносит важный вклад в замысел художника, являясь передачей формы. Брусок пастели на бумаге может оставить пятно или линию, все зависит от того, как его приложить к поверхности - плашмя или под углом (в первом случае он может рисовать полосы, ширина которых равна ширине бруска). Обычно при работе над одним произведением настоящий художник использует весь арсенал доступных техник, поэтому на любой картине можно увидеть применение растушевки, линии и пятна: растушевка обычно служит для создания фона, на котором в свою очередь видны насыщенные и четкие элементы – линии и пятна.

Для проведения прямых линий лучше всего подходит ребро бруска (квадратное сечение) твердой пастели, для этого нужно приложить брусок к бумаге ребром и просто провести им черту продольно, в результате получится безупречная прямая. Того же эффекта можно добиться при использовании боковой поверхности мягкой пастели, правда толщина линии в этом случае будет значительно больше. [5]

Самые экспрессивные стили пастельной живописи используют пятна чистого цвета для выполнения работы, а вот растушевку при этом стараются не использовать совсем. Растушевка приглушает интенсивность цветов, что не всегда нравится автору произведения, поэтому они используют только нерастущеванные мазки, которые отлично передают свежесть и вибрацию чистого пигмента. Существует категория пастелистов, которые создают свои работы исключительно на основе цветных пятен, исключая любую растушевку или смешение. Конечно, на близком расстоянии эти картины имеют абстрактный вид, зато на определенной дистанции зритель увидит цельное полотно, которое играет необыкновенными цветами, полученными благодаря оптическому смешению (пятна разного цвета воспринимаются человеком как целое).

Пастелисты в основной своей массе наносят подготовительный схематический рисунок используя те цвета, которые в дальнейшем будут применяться при создании картины. В то же время никто не мешает использовать уголь.

Рисунок представляет собой основу любой художественной техники, в особенности пастельной живописи. Наложение пятен цвета, при работе с пастелью, в большой степени родственно рисунку, так как при помощи цвета не только раскрашивают, но и моделируют форму, очерчивая контуры и придавая изображению объем. Пастель является в равной степени производением графики и живописи, ведь это и живописное произведение, и подкрашенный рисунок. Исторически так сложилось, что предшественником пастели стал рисунок, созданный при помощи трех цветов: сангины, черного и белого. Многие из пастелистов-профессионалов считают себя рисовальщиками в “цвете”, и каждый из художников-пастелистов обязан учитывать, что основой превосходного художественного произведения является технически грамотно выполненный рисунок, с правильной передачей всех нюансов светотени. Градации светотени можно цветом или оттенком тона, как, к примеру, в технике гризайли. [5]

Для работы в технике гризайли как правило, используется сангина, уголь и мел белого, бурого (сепия) и коричневого (сиена) цвета. Помимо традиционных растушек, некоторые художники для растушевки используют щетинные кисти.

Гризайль является рисунком с передачей светотеневых отношений, выполненных различными тонами одного цвета. Основная тональность рисунка может быть красноватой (сангина), серовато-черной (уголь и мел), коричневой (сиена), бурой (сепия) и т.п. В некоторых случаях гризайль может включать в себя оттенки близких и гармонирующих с основной тональностью цветов и даже достигать хроматической полноты. Гризайли свойственна редкостная живописность, пастельные работы, выполненные в данной технике, отличаются такой законченностью и гармоничностью, что отсутствие чистых цветов не способно ни коей мере их обеднить. Это верный путь к постижению техники пастельной живописи, к овладению всеми секретами контраста, светотени, взаимопроникновения цветов.

Работу следует начинать с рисунка углем, и прежде чем добавлять какой-либо иной цвет, необходимо тщательно выполнить наложение теней и растушевку.

По мере постепенного сгущения теней, следует оживить рисунок при помощи сангины, не нарушая при этом основной тональности произведения.

На финальных стадиях работы необходимо добавить цвет. Вначале действовать следует крайне осторожно, пристально следя за градациями светотени, затем более энергично, плавно увеличивая интенсивность цветowych пятен. [5]

Рисунок при помощи пастели, выполняется так же, как и любым другим художественным средством, разница состоит лишь в том, что работа пастельным бруском отличается большей эскизностью и свободой, по сравнению с тушью или карандашом. В данном случае поэтапно продемонстрирован принцип рисования портрета с применением только трех цветов и белого цвета, который предназначен для их высветления. Подобный

метод работы с пастелью весьма схож с классической техникой рисунка тремя карандашами, но позволяет передачу изображения при помощи не только линии, но и цветового пятна. Такое сочетание предлагает весьма широкие возможности и, по этой причине, часто используется для выполнения зарисовок с натуры и быстрых эскизов.

#### Гармония цветов.

Гармония, используемых в живописном произведении цветов, вне зависимости от их характеристик является залогом его совершенства, если смотреть с точки зрения эстетики. Многие произведения отличаются гармоничностью цветового строя, который основывается не на контрасте, а на родственности тонов, другими словами, на сочетании цветов, гармонирующих друг с другом. Пастель обладает практически неограниченными возможностями для гармонизации цветов, так как весьма богата оттенками. Это вполне объяснимо, так как для цветовой гармонии важнее не чистый цвет, а оттенок.

Примерами образцовой цветовой гармонии, являются работы, выполненные в технике гризайли или близкими цветовыми тонами, такими, как синий, фиолетовый, малиновый, желтый или розовый, коричневый, серый, бурый, желтый и т.д.

Хотя пастель и отличается весьма высокой кроющей способностью, тем не менее, иногда бывает довольно трудно добиться того, чтобы цвет, поверх которого накладывается новый, не просвечивал. [5]

Накладываемый сверху цвет пигмента скроет нижний только в том случае, если цвет основы более светлый, чем накладываемый фон. Это означает, что работу необходимо начинать с наиболее светлых цветов, постепенно переходя к использованию более темных.

Те цвета, которые можно отнести к одной группе, являются родственными, например, красноватые, синеватые, зеленоватые, золотистые, жемчужные и т.п. И в то же время, качество гармонии цветов особенно зависит от того, насколько широк спектр промежуточных оттенков, с



помощью которых образуется колорит произведения. Следовательно, родство и цветовая гармония основывается скорее на соотношении оттенков, а не чистых цветов.

Цвета, подобные синему, значительно выигрывают от отсутствия резких контрастов и в сочетании с более близкими цветами. Достигнуть особой выразительности серого и белого цвета способно только сочетание их с таким цветом, как желтый, который в иной ситуации может создать очень яркий контраст. Серые и белые цвета способствуют общей гармонизации колорита, приглушая яркость некоторых тонов.

Все цвета можно разделить на три основные гаммы: светлых, теплых и холодных тонов. В гамму теплых тонов входят такие цвета, как желтые, оранжевые, красные, красновато- и желтовато-коричневые и подобные родственные цвета. К гамме холодных цветов относятся синие, серые, ярко-зеленые, малиновые и некоторые фиолетовые цвета. Гамма светлых тонов включает в себя цвета, которые приближены к теплой или холодной гамме, им присущ неопределенный или близкий к серому оттенок, так как эти цвета являются результатом многочисленных смешиваний и обычно не отличаются сильной насыщенностью. Выбор теплой, светлой или холодной гаммы является крайне важным аспектом индивидуальной творческой манеры художника. Именно по этой причине многие пастелисты, стремящиеся подчеркнуть свой стиль, ищут оригинальные цветовые решения в рамках одной гаммы. [5]

Важным способом достижения цветовой гармонии является использование ограниченного набора цветов, абстрагируясь от настоящего колорита природы, и условная передача его при помощи средств заранее составленной палитры. В данном случае палитру можно составить при помощи одной из цветовых гамм или группы родственных цветов.

Без контрастов невозможно создать цветовую гармонию, однако следует помнить, что слишком резкий контраст может нарушить гармонию. Существуют гармонично сочетающиеся друг с другом согласно самой своей

природе, к примеру, родственные цвета, соединенные в цветовые гаммы, а также контрастные цвета, гармонирующие между собой именно в силу своей противоположности. Такой тип гармонии называется цветовым контрастом. Контрастные цвета определяют исходя из их комбинаций, сочетания которых составляют из двух или более разнородных цветов.

Цветовой контраст лучше всего изучать по работам художников, хотя их можно наблюдать и в природе. Стремясь достичь максимальной цветовой экспрессивности, живописцы часто использовали метод близкого расположения контрастирующих комплементарных цветов, к примеру, фиолетового и оранжевого, красного и зеленого, синего и желтого.

Насыщенность цвета зависит от степени его чистоты. Так, бледно-зеленый является ненасыщенным зеленым, а слоновая кость – ненасыщенным желтым. Начинающие художники иногда совершают весьма предсказуемую ошибку, считая, что чем насыщеннее цвета, тем эффектнее будет контраст. На самом деле, подобный контраст в силу своей излишней резкости способен разрушить цветовую гармонию. Чтобы достичь гармоничного цветового контраста, следует сочетать чистые тона с ненасыщенными. К примеру, голубой будет гармоничнее сочетаться с желтым, чем ярко-синий, а бледно-зеленый создаст более мягкий контраст с ярко-красным, чем насыщенный зеленый. [5]

В соответствии с теорией цвета, расположенные рядом два дополняющих цвета создают наиболее энергичный контраст, к примеру, желтый и фиолетовый, красный и зеленый, синий и оранжевый. При работе имеют немаловажное значение и другие нюансы: оттенок контрастирующих цветовых пятен, их размер, совокупность других цветов, применяемых в произведении. В первую очередь следует учитывать, что при близкой расположенности очень насыщенных дополняющих цветов, более эффектный контраст получится, если приглушить один из цветов или придать ему интересный оттенок.

Рядом с желтым цветом охра кажется более темной, а в сочетании со светло-голубым светлеет. Желтый выглядит спокойным на фоне охры, а при сопоставлении с темно-синим получает большую яркость. Красный цвет, в комбинации с темно-зеленым, создает энергичный и выразительный контраст.

Цвет может различаться по тону, быть светлее или темнее. Самым светлым цветом является белый, наиболее темным, соответственно – черный. Между этими двумя крайностями располагаются все остальные цвета и оттенки, обладающие собственным световым тоном. основополагающую роль в механизме контраста играет насыщенность цвета, так как цветовой контраст одновременно является и световым, следовательно, цвета можно противопоставлять не только по степени их яркости, но и по различию в насыщенности. [5]

Для передачи света, в произведении, крайне важен цветовой контраст. Картина с виртуозным решением цветовых контрастов создает превосходное ощущение света, а неловко составленные контрастные сочетания лишают произведение живости и света, отчего работа производит впечатление искусственной. Любителю, при поверхностном рассмотрении произведений, понравятся те, которые способны привлечь сиюминутное внимание, что вполне естественно. Тем не менее, начинающему художнику необходимо пристально изучать и непонятные, малопривлекательные на первый взгляд картины, из которых также можно почерпнуть много полезного в техническом отношении.

#### Закрепление пастели.

Работы, выполненные пастелью, традиционные учебники категорически не рекомендуют закреплять какими-либо фиксативами. Но в настоящее время в продаже имеется широкий выбор фиксативов-закрепителей весьма высокого качества, которые позволят закрепить работу, не меняя оттенки и сохранив присущую пастели матовость. При этом следует помнить, что традиционные учебники не рекомендуют использовать

фиксативы именно потому, что они немного затемняют цвета, могут нарушить их свежесть или сделать более насыщенными. Действительно, нечто подобное может произойти, особенно если злоупотреблять фиксативом. В таком случае следует скорректировать те цвета, которые после закрепления изменили свой цвет, нанеся на картину новый слой пигмента, который вернет цвету его изначальное качество. Существует и другой способ, который состоит в том, чтобы фиксировать различные слои пигмента в процессе работы, оставив незакрепленным последний слой.

Фиксация. Следует осторожно сбрызнуть картину фиксативом, держа аэрозоль на расстоянии не менее 30 сантиметров от поверхности картины. Следует внимательно следить за тем, чтобы бумага не намокла. Прежде, чем наносить новый слой фиксатива, необходимо дать предыдущему слою полностью просохнуть. Картину можно считать хорошо закрепленной в том случае, если с поверхности картины при проведении по ней пальцем пигмент не снимается. При необходимости можно выполнить лишь частичное закрепление картины. При этом способе закрываются бумагой те участки картины, которые могут быть слишком сильно затемнены фиксативом. [5]

### 2.3. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАНЯТИЯ ПО РИСУНКУ И ЖИВОПИСИ В ТЕХНИКЕ ПАСТЕЛЬ

Овладение техникой пастельной живописи необходимо, прежде всего, для того, чтобы сформировать собственный стиль. Единственно верного способа применения базовых техник быть не может, ведь их столько же, сколько и самих художников. То, что подходит для одного, оказывается совершенно неприемлемым для другого. Творческая техника и индивидуальная манера изображения каждого художника формируется в процессе оттачивания мастерства. Просто копировать натуру для этого явно недостаточно, каждому новичку желательно изучать произведения более опытных мастеров, ища в них различные технические решения художественных задач. Крайне важно при этом уметь определять, какие приемы использовал мастер, и пытаться восстановить данный процесс мысленно. В таком случае можно узнать секреты чужого мастерства и взять их на вооружение, но не копировать слепо чужой стиль, а создавать собственную манеру работы, опираясь на опыт мастеров.

Работа пастелью.

Приводимые ниже упражнения помогут проиллюстрировать технические приемы на примере картин разнообразнейших жанров. Каждое упражнение рассчитано на отработку определенных приемов, но предполагается исключительно творческий подход, а не механическое копирование. [5]

Большинством из пастельных приемов можно овладеть в достаточной мере только на практике. Также существуют несколько упражнений на различные темы. Пастель, как полноценная и достаточно зрелая художественная техника, оптимально подходит для работы практически в любом жанре: обнаженная натура, портрет, натюрморт, пейзаж, что

убедительно продемонстрировано работами множества профессиональных пастелистов, равно, как и упражнениями. Упражнения также разработаны профессионалами и представляют собой образчики практического применения разных материалов и приемов. Применение тех или других технических средств в каждом случае продиктовано выбранной темой и оригинальной манерой художника-исполнителя, что и делает данные упражнения особенно интересными. В каждом упражнении необходимо видеть не столько подробную учебную схему, сколько творческое начало, к которому следует стремиться любому начинающему художнику, желающему совершенствоваться в искусстве пастельной живописи. Все приведенные упражнения предельно просты и выполнимы в течение одного сеанса. [5]

## НАТЮРМОРТ

Упражнение 1. От гризайли к цвету – натюрморт. Рис.29.

Как известно, в технике гризайли соотношение света и тени изображаемых объектов передается при помощи различных оттенков какого-нибудь одного цвета. В данном случае гризайль, выполненная в красновато-коричневых тонах, представляет собой начальный этап создания натюрморта. На следующих этапах постепенно добавляется цвет, создавая из монохромного рисунка цветной натюрморт. Из этого процесса можно заключить, что создание подобной картины является постепенным, методичным процессом, который позволяет достигнуть большей точности воспроизведения.

1 этап. Выполняется предварительный рисунок пастельным карандашом цвета умбры. Имеется в виду простейший контурный рисунок, при выполнении которого не требуется передача градаций светотени. Подобный рисунок предназначен для того, чтобы построить композицию рисунка и наметить очертания всех элементов натюрморта.

2 этап. Для передачи в натюрморте основных соотношений светлого и темного цветов накладываются темные и светлые пятна, при помощи угля и светлой пастели соответственно.

3 этап. После того, как светлые и темные участки натюрморта уже в основном намечены бело-черной пастелью, следует перейти к добавлению красно-коричневых оттенков, которые значительно обогатят общий колорит натюрморта. На этом же этапе подкрашивается вазочка и корзинка.

4 этап. Следует перейти от гризайли, с помощью которой намечались все основные соотношения тонов, к цветовому изображению. На данном этапе фон растушевывается при помощи тряпочки, и накладываются новые цветовые пятна. Таким образом, становится очевидно, что гризайль является надежной и эффективной базой для создания художественного произведения.

5 этап. В соответствии с намеченным в гризайли соотношением светлых и темных участков, продолжается распределение цветов на картине. На данном этапе необходимо воспроизводить общий колорит картины, не уделяя значительного внимания мелким деталям.

6 этап. Теперь каждый элемент данной композиции обладает собственным цветом, а их яркость подчеркивается контрастом с темной поверхностью стола.

Пастель превосходно сочетается с углем, что особенно заметно на начальных этапах работы. Уголь оставляет на основе значительно более легкий след, чем пастель, что позволяет скрыть его практически любым другим цветом, а так как уголь весьма легко растушевывается, то он замечательно подходит для работы с гризайлью. [5]

Сила нажима на брусок пастели является прямо пропорциональной толщине слоя пигмента, ложающегося на бумагу. В тех работах, где требуется растушевка и плавный переход между тонами, следует лишь слегка надавливать на брусок, что особенно актуально на начальных этапах работы, так как тонкослойные пятна легче растушевывать.

7 этап. Чтобы усилить контраст между темными и светлыми элементами композиции, следует затенить тени на поверхности стола при помощи черной пастели. Дальнейшее уточнение цветовых различий не потребуется, так как соотношения тонов переданы верно.

8 этап. Работу можно считать законченной при достижении максимальной выразительности всех контрастов.

## Упражнение 2. Линии и пятна в натюрморте. Рис. 29, 34, 112.

Манера написания натюрморта достигается путем наложения пятен чистого цвета на фон. Для выполнения работ в этой манере нужен смелый и энергичный характер, так как работа выполняется решительными и энергичными штрихами, сразу, без каких-либо предварительных набросков. Опыт написания такого рода работ обязательно пригодится начинающему художнику. [5]

Тема натюрморта проста - стоящий на шкафу кувшин с цветами.

1 этап. Работа начинается с нанесения эскизного рисунка углем, при этом моделируется форма и объем, которые делаются энергичными штрихами и пятнами. Четкие контуры и детали как таковые отсутствуют, а толстая линия дает намек лишь на общие очертания.

2 этап. В данном натюрморте фон создается посредством растушевки пятен охристого и светло-серого цветов. Эти пятна смешиваются, благодаря чему фон приобретает неопределенный оттенок, который отлично передает игру света и тени в глубине натюрморта.

Наложение чистых цветов поверх растушевки.

Манера работы пастелью, которая демонстрируется в этой работе, достаточно интересна. Пятна чистого цвета и растушевка не только дополняют, но и подкрепляют друг друга – пятна чистого цвета смотрятся гармонично только на растушеванном фоне, а тот в свою очередь, умело подчеркивает выразительность чистых цветов. Именно поэтому не следует растушевывать пятна основной композиции, которая наносится поверх



первоначально растушеванного фона, так же не следует пытаться получить равномерную насыщенность всем участкам картины. Обычно растушевку применяют только для второго плана или фона.

3 этап. Цветы - их цвет и форма получаются при наложении ярких насыщенных пятен, для этого брусок пастели прижимаем к бумаге (это позволяет добиться большой интенсивности цвета) и круговыми движениями создаем пятно.

4 этап. После завершения наложения пятен, нужную форму стеблей и цветов подчеркиваем углем. Если присмотреться, то видно, что некоторые участки работы были растушеваны пальцами художника, для того, чтобы уменьшить его интенсивность и контраст с фоном.

5 этап. Следующим этапом нужно доработать кувшин и другие детали композиции при помощи цветной пастели – все, натюрморт готов. Стоит обратить внимание, что первоначальный рисунок углем гармонично вписался в общий строй картины по причине растушевки фона и проработанной гармонизации колорита. [5]

### Упражнение 3. Контрасты в букете цветов. Рис. 29, 34, 65.

Для создания картины, в которой выразительность будет основываться на контрасте чистых цветовых тонов, необходимо соблюсти два обязательных условия: во-первых, растушевка должна свестись к минимуму, чтобы не нарушать живость красок, а во-вторых, пигмент следует накладывать непосредственно и без исправлений. Данная тема предполагает передачу натуры при помощи множества мелких пятен, которые, прежде чем приступить к наложению пигмента, следует наметить легкими касаниями. Также необходимо выполнение множества разноцветных штрихов, которые верно передадут колорит натуры, излишне не перегружая композицию.

1 этап. Начальные штрихи выполняются при помощи бруска твердой пастели. Чтобы получить ломаные линии, которые призваны изображать складки скатерти и стебли цветов, брусок необходимо прикладывать ребром.

2 этап. Чтобы получить более интенсивные пятна, брусок мягкой пастели прижимается к бумаге, и, надавливая, слегка покручивается: в этом случае пигмент лучше ложится на бумагу и удерживается на ее шероховатой поверхности.

3 этап. При помощи мягкой и твердой пастели проводятся линии, призванные обозначить стебли сухих цветов и накладываются пятна.

4 этап. Многоцветная композиция готова. В данном случае может создаться впечатление, что цветовые тона наложены случайным образом, однако на самом деле, они распределены таким образом, чтобы взаимный контраст только усиливал их выразительность.

Нет необходимости прорисовывать все детали для того, чтобы работа казалась тщательно выполненной. При рассмотрении с небольшого расстояния, скопление множества разноцветных пятен и штрихов само по себе будет создавать впечатление детальной проработки. [5]

5 этап. Вазу следует изобразить простыми штрихами белой пастели, а складки скатерти – продолжительными растушеванными штрихами бирюзового и ультрамаринового цветов.

6 этап. На дальнем плане и в нижней части композиции необходимо выполнить растушевку, для того чтобы от контрастов центральной темы произведения ничто не отвлекало внимания.

#### Упражнение 4. Контраст фона и изображения. Рис. 109-112.

Необыкновенная чистота пастели позволяет применять ее в работах, которые основываются на резком контрасте глубоких цветовых тонов. В данном случае в качестве темы для упражнения выбраны цветы. Не прибегнув к цветовому контрасту, невозможно было бы воплотить данный мотив. Исключительный интерес этого произведения состоит в удивительном сочетании цветовых тонов, которые взаимно дополняют и подчеркивают друг друга. Ярко-красный цвет для основы выбран, чтобы усилить применяющиеся в работе яркие цвета.

Трудно представить более яркую в отношении цветов тему, чем эта. Здесь все подчинено контрасту чистых цветов – рисунок, свет, тени, атмосфера. Основной интерес и сложность данного упражнения заключается именно в умелой передаче этого контраста.

1 этап. Предварительный рисунок не стоит делать слишком детальным, так как для построения композиции достаточно будет лишь наметить границы цветowych пятен. Следовательно, чтобы наметить основные элементы будущей картины, необходимо пастелью цвета охры выполнить простой набросок.

2 этап. Первые пятна пастели накладываются быстрыми, легкими касаниями, чтобы они покрывали предназначенный для заполнения цветом участок лишь частично.

3 этап. В процессе закрашивания каждого участка следует растушевывать пятна в границах намеченной зоны, чтобы заполнить цветом все элементы композиции, такие как фигура и букет цветов.

В данном случае гранатово-красная бумага в качестве основы выбрана не случайно. Красный цвет основы делает контрасты цветов более вибрирующими и определяет цветовую доминанту произведения, центром композиции которого служат ярко-красные гвоздики. [5]

4 этап. Очевидно, что рисунок всего лишь приблизительно отражает настоящие формы предметов. Они обозначаются цветовыми контрастами, которые создают их реальные очертания, выявляя отношения между элементами композиции.

5 этап. Те места, которые на предыдущем этапе работы были осторожно намечены несколькими штрихами, теперь необходимо заполнить цветом, который передаст детали и объем. Бутоны, из которых составлены большие букеты, следует обозначать множеством мелких штрихов.

6 этап. Чтобы оттенить очертания букетов, на некоторых участках необходимо использовать черную пастель. В данном случае это необходимо, чтобы отделить красные гвоздики от ведерка того же цвета.

7 этап. На данном этапе пигментов покрыта уже большая часть работы, и следует оттенить пятна для придания им большей рельефности, в противном случае картина будет выглядеть слишком плоской. Чтобы не нарушить чистоту цветовых пятен, нюансировка должна быть не слишком подробной.

8 этап. Следует отметить, что и теперь, несмотря на добавление новых оттенков, работа по-прежнему сохраняет чистоту тонов при практически полном отсутствии светотени, которая могла бы нарушить яркость контрастов.

9 этап. Добавленные светлые пятна предназначены для той же цели, что и нюансировка на предыдущем этапе – не должно быть ярко выраженных элементов светотени на белых участках работы, иначе выразительность цветового контраста может быть ослаблена. Во всей композиции необходимо сохранить однотонность белых пятен.

10 этап. Когда произведение столь же богато чистыми цветами, как это, очень важно соблюдать определенную повторяемость цветовых тонов, что поддержит композиционное единство произведения. Работа будет закончена после наложения нескольких финальных штрихов.

11 этап. Наложение данных штрихов послужит для смягчения резкого контраста между оранжевым и желтым букетами, размывая между ними границы. Для передачи воздушной перспективы необходимо наложить поверх пятен бледно-розовый пигмент. [5]

Достаточно парадоксально говорить о равновесии цветов в произведении, которое основано на столкновении сильно контрастирующих цветов. Тем не менее, такое равновесие может и должно существовать. Основой данного произведения является строго выдержанное сочетание темных и светлых тонов. Темные (красные, зеленые, синие) необходимо уравновесить светлыми (серыми, желтыми, розовыми).

12 этап. Если достигнуто равновесие всех элементов и насыщенность цветовых тонов, работу можно считать завершенной.

## ПЕЙЗАЖ

Упражнение 1. Пейзаж: гармоничный колорит. Рис.14-18; 24.

В природе часто можно наблюдать цветовую гармонию, к примеру, в пасмурные дни и в тенистых уголках, на восходе солнца и в сумерках. Техника гризайли вполне в состоянии выразить все богатство и сложность данной темы. В этом случае гризайль выполнена не в традиционных серых и коричневых тонах, а в сине-зеленых.

1 этап. В качестве основы выбрана темная бумага, цвет которой органично входит в цветовой строй произведения и хорошо гармонирует с общей тональностью пейзажа. Предварительный набросок, который намечает главные элементы пейзажа, состоит из нескольких штрихов, выполненных при помощи темно-зеленой пастели. [5]

2 этап. Пигмент накладывается энергичными широкими штрихами, которые практически полностью покрывают поверхность работы. Растушевка выполняется на следующих этапах работы.

Роль штриха в пастельной живописи отнюдь не сводится к одной лишь графической функции, так как он может выступать и как самостоятельное средство создания экспрессивного и динамичного живописного произведения. Зигзагообразные штрихи призваны изображать воду с ее подвижными рефlekсами и бликами. Тем не менее, многие художники используют данный прием и для других тем.

Вода не имеет собственного цвета, следовательно, ей можно придать любой цвет в зависимости от окружающих ее объектов и падающего света. К примеру, на данной картине в зеркальной поверхности реки отражаются зеленые кроны деревьев, с легким изменением оттенка.

3 этап. К растушевке следует приступать после заполнения пигментом всех цветовых зон пейзажа. Границы между различными цветовыми участками не следует сглаживать слишком сильно, ведь сохранить основные контрасты, создающие игру света и тени в картине, крайне важно.

4 этап. Благодаря добавлению черных акцентов в законченном пейзаже проблема цвета и света великолепно решена. Данные акценты контрастируют со светлыми тонами, не нарушая при этом общей гармонии картины. [5]

## Упражнение 2. Пейзаж при помощи метода растушевки. Рис. 96-98.

Растушевка является одной из наиболее часто используемых техник пастельной живописи. При помощи растушевки, которая обычно выполняется подушечками пальцев, пигмент распределяется по основе, позволяя, тем самым, дальнейшую нюансировку тональности пятен. Кроме того, растушевка прекрасно подходит для изображения различных атмосферных явлений, к примеру, тумана, дымки, воздушной перспективы.

Посредством растушевки довольно легко передать туман, который еще более подчеркнется вырисовывающимися на переднем плане деревьями.

1 этап. Основная композиция пейзажа схематично набрасывается карандашом. При этом дальний план пока игнорируется, намечается лишь приблизительные очертания островка с растущими на нем деревьями и их высота. Проводится несколько широких линий черной пастелью для большей определенности рисунка.

2 этап. Элементы переднего и заднего плана слегка намечаются цветом. Несколькими штрихами голубого цвета обозначается вода на переднем плане; в глубине рисунка для создания легких оттенков в общем колорите леса накладываются пятна розовой и голубой пастелью.

3 этап. Для передачи колорита осеннего леса на дальнем плане накладываются разноцветные пятна. Слишком сильно нажимать на брусок не следует – чтобы след было легко растушевать, он должен быть поверхностным.

4 этап. Добавив несколько новых зеленых и красных пятен на дальнем плане, нужно растушевать их пальцами, чтобы конкретизировать форму деревьев и равномерно распределить пигмент.

5 этап. После растушевки, следует наложить немного английского голубого пигмента на островок на переднем плане и красного – между зелеными пятнами, обозначающими деревья, следует закрепить поверхность картины фиксативом, который не только закрепит пигмент, но и создаст пленку, которая поможет лучше удержать на поверхности последующие слои пигмента.

6 этап. Поверх предварительно растушеванных зеленых пятен деревьев накладываются одиночные штрихи и пятна, не растушевывая, чтобы обозначить тени, ветви и прочие детали.

7 этап. Для того чтобы оттенить и конкретизировать поверхность реки, дополнительно накладывается несколько пятен синего цвета у берега и голубого – на границе белого и синего цветов. Затем эти пятна растушевываются, сливая их границы таким образом, чтобы белый цвет создавал эффект тумана над поверхностью реки. [5]

Белая пастель незаменима при передаче воздушной среды для обозначения плавных переходов из одного цвета в другой и сохранения чистоты цветов, которые загрязняются при смешивании. Использование белого цвета в данном случае вполне оправданно, так как он служит для обозначения тумана.

8 этап. Работа окончена. Следует обратить внимание, как достигается эффект воздушной перспективы при помощи растушевки с добавлением белого пигмента и мягкой растушевкой цветов.

Упражнение 3. Пейзаж при помощи цветных штрихов и пятен. Рис. 103-105.

Штрих является основным методом работы с пастелью для некоторых художников, независимо от выбранного мотива. Тем не менее, существуют темы, для которых штрих оказывается наиболее оптимальным и естественным средством выражения.

Необычайная привлекательность данного пейзажа заключается в энергичном переплетении штрихов и сияющем колорите. Основой для произведения служит штрих.

1 этап. Простым карандашом делается предварительный набросок, предназначенный для того, чтобы обозначить основное распределение штрихов и наметить композицию. Но, в то же время, данный эскиз может рассматриваться как отдельный этюд, так как не лишен собственной привлекательности.

2 этап. На первом этапе работы большие кусты частично заштриховываются, а на область реки и неба накладываемся пятна синего цвета. Затем необходимо эти штрихи растушевать, чтобы получившиеся большие пятна послужили основой для последующих штрихов и задали общий тон произведению.

Темное на светлом, или, напротив, светлое на темном являются двумя основными принципами создания контраста. Особое значение подобные принципы приобретают в тех произведениях, где преобладающее значение отводится штриху. В данном случае выразительность штрихов достигается с помощью их контраста с фоновым пятном. [5]

3 этап. Ориентируясь на рисунок, выполняется штриховка и растушевка по всей поверхности бумаги. Не страшно, если пятна смешиваются между собой, так как они послужат лишь основой для накладываемых поверх них штрихов чистого цвета.

4 этап. После того, как вся поверхность бумаги будет покрыта растушеванной основой, следует выполнить нюансировку при помощи штрихов цветной пастели. Цвет используемой для нюансировки пастели должен совпадать с цветом основы, но штрихи вполне могут наноситься и за пределом зоны своего цвета, что поможет создать эффект объемности.

5 этап. Чтобы изобразить листву кустов на среднем фоне, следует воспользоваться белым пастельным карандашом, позволяющем проводить



тонкие линии. На этом этапе подчеркивается значительность базовых цветовых пятен.

6 этап. В нижнем левом углу произведения накладывается темное пятно при помощи черного пигмента, растушеванного поверх предыдущих пятен. Данный элемент светотени призван подчеркнуть расположенный выше освещенный куст. Кроме того, подобные пятна усиливают выразительность доминирующих в произведении штрихов.

7 этап. Стебли на переднем плане особенно подчеркивают эффект воздушной перспективы. Для передачи их цвета и формы будет достаточно всего лишь нескольких штрихов. Необходимо, в том числе, детализировать куст, расположенный в правом нижнем углу, наложив на пятно-основу цветные штрихи.

8 этап. Заключительный этап работы состоит в наложении большого количества мелких штрихов, придающих работе особенную вибрацию цвета. Следовательно, именно штрих является главным средством выражения в этом произведении, его доминирующим приемом. [5]

Многие художники предпочитают, независимо от выбранной темы, использовать достаточно ограниченный набор любимых цветов. Однако, именно выбранная тема должна определять выбор колорита. К примеру, для создания данного морского пейзажа следует выбрать цвета холодной гаммы, такие как синий, зеленоватый, серый. Особая атмосфера природы и ее освещенность холодная гамма цветов способна прекрасно передать, а общая цветовая гармония задается при помощи серого цвета основы.

#### Упражнение 4. Тональные контрасты. Рис. 91-93; 106-108.

Черный песок, скалистые берега и холодный в целом колорит создают живописное очарование данного пейзажа. Для того, чтобы добиться художественной выразительности этого произведения, следует обратиться не столько к цветовым, сколько к тональным контрастам.

1 этап. Подготовительный рисунок вполне может быть сугубо схематичным, так как достаточно лишь наметить линию горизонта, очертания скалы и границы моря, используя серую пастель немного более темную, чем бумага.

2 этап. Таким же цветом накладываются пятна и штрихи на темные участки пейзажа, затем растушевывается светло-серый пигмент в области неба, а также бирюзовый и светло-серый пигменты на горизонте.

3 этап. Для обозначения гор на дальнем плане следует растушевать несколько цветных пятен, оставив, при этом, фрагменты просвечивающей бумаги. Таким способом можно будет достичь объемности изображения.

4 этап. Пена от волн, разбивающихся об берег, обозначается несколькими штрихами светло-серого цвета. Детализация и нюансировка оставляется до более поздних этапов процесса, когда будут наложены все основные цветные пятна.

5 этап. Крайне важно проследить, чтобы переход между цветом воды и скалы был не слишком резким, так как тень скалы и ее отражение в море должны постепенно сливаться. Для достижения подобного эффекта необходимо использовать близкие тона, к примеру, фиолетовый цвет с зеленым и синим оттенком. [5]

6 этап. На картине уже присутствуют все основные цвета базового колорита пейзажа, создавая тем самым, чистую и холодную атмосферу, присущую подобным мотивам. В дальнейшем, для наложения новых пятен и штрихов, применяются все те же цвета синей гаммы.

При работе с темной основой можно применять светло-серый цвет вместо белого цвета, что позволяет получать гораздо более холодные оттенки, чем при использовании чистого белого цвета. Необходимо только использовать очень светлый серый цвет, иначе после растушевки он будет казаться грязным и бледным. [5]

7 этап. Центральную скалу необходимо очень четко прорисовать, чтобы выделить ее на фоне нечетких синих пятен. Накладываемые на данном

этапе темно-фиолетовые штрихи будут растушеваны впоследствии, тем не менее, необходимо добиться отчетливой передачи неровного рельефа скалы.

8 этап. При помощи той же фиолетовой пастели, что применялась для прорисовки скалы, накладываются тени на поверхность воды и затемняется область берега. При использовании в работе ограниченного цветового диапазона один и тот же цвет может великолепно выполнять совершенно различные функции.

9 этап. Единственный используемый в работе цвет, который не принадлежит основной гамме – это жженая сиена. Он создает очень яркий контраст с основным колоритом, даже если использовать его очень ограниченно. Для передачи эффектных отражений скалы в воде вполне достаточно будет наложить несколько легких штрихов при помощи жженой сиены.

10 этап. Роль каждого оттенка непротиворечива и четко определена, следовательно, в отношении гармонизации цвета работа закончена. Остается лишь нюансировать поверхность моря и прорисовать некоторые детали.

11 этап. Чтобы пейзаж стал более экспрессивным, достаточно изобразить движение пены на воде. Сделать это довольно просто – необходимо обозначить наиболее освещенные участки воды, нарисовав волнистые линии светло-серой пастелью. [5]

12 этап. На финальном этапе работы необходимо затемнить полосы песка на среднем плане, что создаст еще больший контраст с морской пеной. Также, следует добавить несколько гребней пены на переднем плане, и нарисовать маленькие скалы, виднеющиеся на горизонте, в качестве последнего штриха.

Намного удобнее работать с ограниченной и строго определенной по цвету гаммой, чем импровизировать с цветом в процессе работы. Когда задача сводится к тому, чтобы выбрать нужный полутон среди базовых цветов определенной гаммы, возможности нюансировки при заранее составленном наборе цветов, становятся более очевидны. [5]

## Упражнение 5. Растушевка и линии – синтез различных техник.

Художники, работающие с пастелью, как правило, применяют для создания своих работ почти весь комплект приемов пастельной техники. Использование того или иного приема диктуется спецификой выбранной темы, особенностями индивидуального стиля и поставленными задачами. Данная тема, предполагает комбинирование теплых и холодных тонов, для нее одинаковое значение имеют и контраст, и гармонизация цвета.

Пейзаж, большую часть которого занимает огромный горный массив, в состоянии предоставить весьма широкие возможности в плане выбора разнообразных техник и средств: штрихи, пятна, растушевки, цветового контраста между холодными тонами гор и теплыми тонами долины.

1 этап. Предварительный набросок, выполненный карандашом цвета жженой сиены, должен содержать все значимые детали пейзажа и обозначать все основные цветовые зоны будущего произведения.

2 этап. Задача данного этапа состоит в том, чтобы покрыть всю поверхность основы цветовыми пятнами, которые создадут общий вид произведения. Для начала необходимо обозначить цветом горы и небо. Для этого необходимо выполнить несколько штрихов пастелью серого и синего цветов, затем растушевать их, чтобы распределить пигмент по поверхности работы.

3 этап. После того, как задний план обозначен цветовыми пятнами, необходимо перейти к среднему и обозначить луг в желтых и охристых тонах. В данном случае следует использовать именно индийский желтый, который является более теплым и бледным цветом, чем кадмий или лимонный, обычные в палитре пастелиста.

4 этап. Таким образом, намечается примерное распределение доминирующего цвета на среднем плане в области луга. Другими, менее четкими пятнами, следует обозначить область кустов и деревьев на переднем плане.

5 этап. Результатом растушевки может стать то, что линии подготовительного рисунка, послужившие в качестве ориентира при наложении цветных пятен, окажутся скрытыми либо частично стертными. На данном этапе необходимо восстановить основные линии рисунка, например, стволы деревьев, расположенных на переднем плане.

6 этап. Для того, чтобы придать нарисованным стволам деревьев объем, достаточно провести две линии серого и белого цвета, а затем слегка растушевать их пальцем. Для изображения кустов и травы на переднем плане применяются пастельные карандаши.

7 этап. Передний план картины должен отличаться детальностью и четкостью, в то время как остальная часть композиции изображается более неопределенно и расплывчато, с учетом воздушной перспективы.

8 этап. Легкими штрихами мягкой пастели, не растушевывая, закрашиваются темные участки гор.

9 этап. На данном этапе изображение гор можно считать завершенным. Далее необходимо перейти к детализации среднего плана – луга, который занимает центральную часть композиции. [5]

Прекрасно выглядят пятна мягкой пастели, которые служат основой для рисования пастельными карандашами. Подобный контраст между четким рисунком и расплывчатыми пятнами является одним из наиболее эффективных приемов пастельной живописи. Для данной темы подобный прием подходит как нельзя лучше.

11 этап. При помощи пастели тех же цветов, что и на первых этапах работы, следует выполнить финальную растушевку, для того, чтобы передать легкую неровность луга. Важную роль при окончательной проработке картины играют изображения теней, падающих от деревьев, расположенных на переднем плане.

12 этап. Необходимо добавить последние детали, заключающиеся в изображении пасущихся коров маленькими пятнами чистого цвета (серый, сиена, белый), которые будут весьма отчетливо выделяться на фоне

растушеванной основы. Штрихи и пятна, приглушенные и насыщенные, в соответствии с правилами изображения воздушной перспективы взаимно дополняют друг друга в пастельной живописи. [5]

## ПОРТРЕТ

Также как и обнаженная фигура, портрет является одним из жанров, которые особенно притягивают и одновременно пугают начинающих пастелистов. Многие художники опасаются браться за изображение портрета, опасаясь как критики, так и возможной неспособности в должной мере передать сходство. Если художник уверенно владеет техникой рисунка, процесс создания портрета становится достаточно простым и не приносящим особых трудностей.

Упражнение 1. Женский портрет в головном уборе. Рис. 71, 73.

1 этап. Практически все сложности при изображении портрета следует решать на стадии подготовительного рисунка. Необходимо четко наметить уже на первом этапе работы размещение изображения на бумаге, пропорции лица, максимальное сходство. Техника изображения портрета довольно проста: с помощью нескольких штрихов твердой пастели цвета натуральной умбры выполняется общий подготовительный рисунок, который послужит основой для последующего наложения цвета и теней.

2 этап. Теперь рисунок обрабатывается в технике гризайли, при которой используются различные оттенки цветовой гаммы, такие, как оранжевый, сиена и умбра. В этом случае лицо приобретет объем исключительно за счет градирования светотени.

3 этап. Оранжевые штрихи являются как частью гризайли, так и первым шагом по направлению к цвету. Пастель оранжевого цвета необходимо использовать на тех участках рисунка, где требуется создание полутени.

4 этап. После растушевки пальцами участков тени и полутени необходимо разгладить границы между ними и высветлить освещенную часть лица. Для этого следует использовать брусок твердой белой пастели, для большей четкости линий заострив его ножом. Все пятна должны быть максимально легкими, чтобы не перегрузить на данном этапе бумагу пигментом. [5]

5 этап. После наложения бликов и светлых пятен, следует прорисовать натуральной сиеной наиболее темные участки лица, такие как брови, ресницы, губы и затемненные контуры лица. В данном случае также используется твердый брусок пастели с заостренным концом.

6 этап. Продолжается накладывание теней на шею, в области глаз и по всему контуру лица. Глаза следует прорисовывать особенно тщательно, так как они играют наиболее важную роль в передаче выражения лица. Для большей выразительности, в них добавляются черные пятна, и на глазных яблоках белой пастелью накладываются блики.

7 этап. Все темные и светлые пятна нуждаются в тщательной растушевке, чтобы границы между ними сгладились, и цвет лица стал ровным, как у модели. Важные детали лица, такие, как брови, можно выполнить заостренным бруском твердой пастели.

8 этап. Моделирование объема, наложение бликов, светлых пятен и теней можно считать практически законченными. Чтобы добиться плавного перехода от одного цвета к другому, следует тщательно растушевать все пятна, и затем переходить к следующему этапу.

9 этап. Данный этап работы является наиболее простым, так как необходимо только закрасить светлым и темным синим цветом покрывало и фон на голове девушки.

10 этап. Пигмент распределяется по всей поверхности и растушевывается, чтобы придать некоторую объемность изображению. Помимо закрашивания фона и покрывала, на этой стадии работы необходимо

затемнить видимую часть волос, распределив на данном участке пастель темно-коричневого цвета.

11 этап. До тех пор, пока слой цвета не покроет всю поверхность бумаги, следует распределять и растушевывать пигмент. После того, как синий цвет станет ровным и насыщенным, можно приниматься за моделирование складок ткани.

12 этап. Тени глубоких складок следует накладывать черной пастелью. Последним штрихом к портрету станет выполнение нескольких прядей волос, выбившихся из-под покрывала, который и довершит сходство, намеченное в начале процесса работы. [5]

## Упражнение 2. Портрет девочки.

Упражнение предназначено для тренировки в выполнении эскиза. Очаровательная непосредственность пастельной техники позволяет передать всю живость детского лица, не прибегая в данном случае к реалистичной тщательности. Рис. 3, 7, 59.

1 этап. В данном случае художественная находка состоит в том, что начальный рисунок выполняется промежуточным цветом, оставляя темные и светлые оттенки для последующих стадий работы, когда общий эффект произведения будет гораздо легче оценить.

2 этап. Прежде всего, начальный рисунок нужно основывать на линии, и только потом, ориентируясь на предварительные штрихи, следует наложить синие пятна удлиненной формы, которые подкрепят базовые линии, смоделируют форму и объем, передадут градации светотени.

3 этап. Для выделения наиболее важных деталей, таких, как веки, глаза, нос, губы, прекрасно подходит уголь. Но не стоит слишком злоупотреблять углем, к примеру, накладывая тени, рисунок получится излишне затемненным.

4 этап. Для смягчения теней и гармонизации портрета в целом, на заключительной стадии работы накладываются белые пятна, которые,



смешавшись с углем и ультрамарином, дадут, соответственно, серый и бледно-голубой цвет.

Непосредственная прелесть эскизного рисунка заключается именно в том, что все применяемые в нем цвета составляют единое целое и ни один из них не является доминирующим. Именно по этой причине, для выполнения подобного произведения не подойдут слишком яркие цвета. [5]

Работы подобного типа можно выполнять самыми различными цветами. Крайне важно, при этом, чтобы выбранные цвета гармонично сочетались друг с другом: один должен быть светлым (белый или светло-голубой), другой – промежуточным (серый, киноварь, сиена, сангина и т.д.), третий – темным (черный, сепия, насыщенный синий, темно-зеленый и т.д.). Чтобы рисунок не получился излишне кричащим, не рекомендуется использовать чересчур яркие цвета.

### Упражнение 3. Подцвеченная гризайль. Изображение модели со спины.

В данном случае рисунок, цвет и гризайли тесно переплетены между собой, можно отметить, что иногда предварительный рисунок выполняется в цвете, а техника гризайли применяется вплоть до завершающих этапов работы. В практике живописи различные техники образуют единую систему, с помощью которой реализуется индивидуальная творческая манера художника. Рис. 26, 27.

Изображение модели со спины является достаточно нетривиальным решением для портрета, однако выражение лица этой девушки, изящная шляпа, безупречная линия ее профиля представляют собой интерес для воплощения в технике пастели именно в таком виде.

1 этап. Предварительный рисунок выполняется несколькими легкими штрихами углем, которые лишь намечают контуры профиля и шляпы. Большого пока не потребуется, так как необходимую отчетливость линиям придадут растушевка и пятна.

2 этап. Первые пятна, наложенные при помощи твердой пастели и угля, являются начальной стадией тонального оформления работы в технике гризайли. На данном этапе для подчеркивания деталей лица можно применить пастельный карандаш.

3 этап. Для тщательной растушевки фонового пятна, необходимо использовать растушевку с очень тонким концом, так как с ее помощью можно, не опасаясь попасть на внутреннюю область контура профиля, заполнить цветом его внешнюю часть.

Насколько полезна растушка, можно убедиться на примере данной работы. Бесплезно использовать ее для растушевки больших пятен – обычно для этого применяют тряпку или подушечки пальцев, но если необходимо выполнить тщательную растушевку на небольшом участке, она незаменима, так как пигмент с большим трудом проникает в бороздки шероховатой бумаги.

4 этап. Использование белого и синего цвета шляпы значительно оживляют темную тональность работы, привнося в нее ноту чистого цвета. Данный контраст, помимо колористической ценности, придает форме значительную рельефность. [5]

5 этап. Можно растушевывать цветовые пятна пальцами в тех местах, где нет риска повредить контуры, что придаст живописной работе требуемую однородность.

6 этап. Контраст черного пятна волос с белым цветом блузки и шляпы является одним из наиболее эффектных элементов данного произведения, также весьма привлекательной его особенностью стало совершенство передачи формы тональными средствами. [5]

## ОБНАЖЕННАЯ НАТУРА

Пальма первенства среди пастелистов в данном жанре принадлежит Эдгару Дега, хотя обнаженную натуру писали пастелью и до

импрессионистов. С тех пор пастель считается у многих художников идеальным средством для изображения обнаженной натуры. Рис. 27, 28; 74-78.

#### Упражнение 1. Обнаженная натура.

Данная поза модели значительно облегчает выполнение рисунка, так как тело можно представить в виде своеобразной диагонали, пересекающей рабочую поверхность. Большой легкости в передаче пластичности форм обнаженной натуры позволяет достичь простота композиции. [5]

1 этап. Предварительный рисунок выполняется твердой пастелью цвета натуральной сепии или умбры. Чтобы добиться максимальной точности штриха, брусок пастели необходимо предварительно заострить.

2 этап. Тупым концом того же бруска накладываются тени на затененные участки фигуры. Наложение теней позволяет придать фигуре объем и является естественным продолжением рисунка.

3 этап. Предварительные контуры могут стереться в процессе наложения теней, следовательно, основные линии рисунка необходимо подчеркнуть углем. Эти линии являются важным элементом светотени и имеют особое значение.

Чтобы изобразить обнаженную натуру, необходимо иметь достаточно хорошее представление о строении человеческого тела. В данном случае именно глубокие знания в этой области позволяют быстро наметить основные пропорции фигуры, передать пластику тела и его позу всего лишь несколькими штрихами.

4 этап. Легкими штрихами цвета сиены подчеркиваются внешние контуры тела, за ними проводятся линии белой пастелью, в этом случае контраст фигуры с фоном и ее объемность будут достигнуты без тщательной прорисовки градаций светотени.

5 этап. На освещенных участках натуральный телесный цвет можно оттенить пятнами желтой пастели, которую накладывают таким образом, чтобы они закрывали лишь часть основы. Следует очень легко нажимать на

брусок, чтобы оставляемый след был едва заметен и плавно переходил в коричневый цвет после растушевки.

6 этап. Фигура приобретет достаточный объем и собственный цвет после растушевки. Далее, можно переходить к следующим этапам работы.

7 этап. Темные штрихи и желтый пигмент растушевываются таким образом, чтобы граница между ними стала размытой, благодаря чему фигура будет выглядеть более цельной и пластичной.

8 этап. Иллюстрация достаточно наглядно демонстрирует, насколько выразительнее стали формы фигуры после интенсивной растушевки, гармонизировавшей соотношение цветов. Очевидно, что с помощью предельно простой техники можно достичь великолепных результатов.

9 этап. Для смягчения некоторых частей фигуры необходимо наложить бледно-оранжевый пигмент на предварительно растушеванные участки, благодаря чему цвет кожи приобретет более теплый тон.

10 этап. Наиболее освещенные участки отмечаются несколькими штрихами белой пастели. Это следует делать после того, когда градации светотени четко распределены и фигура уже растушевана. [5]

11 этап. Картину можно будет легко закрепить фиксативом после окончания работы, так как в данном случае слой пигмента очень тонкий. Если после фиксации какой-либо оттенок изменит свой цвет, его можно будет легко восстановить.

12 этап. Данная работа является простым и весьма эффективным образцом техники, где обнаженная натура выполняется при помощи ограниченного набора цветов в гибкой и спонтанной манере.

При изображении обнаженной натуры большое значение имеет тщательная прорисовка формы. В любой работе подобной тематики основной задачей художника является достижение цельности формы, которая не нарушается резкими и ненужными контрастами света и тени. [5] Рис. 27, 28; 74-78.

## ЭСКИЗЫ, НАБРОСКИ И ЗАРИСОВКИ

Для выполнения многоцветных эскизов пастель очень удобна. Это естественное продолжение рисунка карандашом для многих художников. После появления марокканских акварелей знаменитого художника Эжена Делакруа, восточный и североафриканский колорит стал весьма привлекателен для многих художников, и пастелистов в том числе.

Каждому художнику необходимо помнить, что непосредственность эскиза является его основной отличительной особенностью. Добиться такого качества можно работая и по памяти – в студии, а не только непосредственно с натуры. Многие художники делают только легкий предварительный набросок с натуры, раскрашивая эскиз уже в мастерской, следя за тем, чтобы работа не утратила очарования незаконченности и присущей ему свежести.

Упражнение 1. Сцена на рынке – процесс и техника выполнения эскиза.

1 этап. Если четко определить схему работы, предварительный рисунок можно набросать буквально за минуту. Нет необходимости уделять повышенное внимание тщательной прорисовке фигур и деталях, достаточно наметить рамки выполняемой сцены, расстояние между первым планом и остальными, приблизительные размеры самых больших объектов, таких, как фигуры, тюки и т.д. Рис. 113-118, 121.

2 этап. После выполнения предварительного карандашного наброска, можно приступить к работе цветом, раскрашивая рисунок смелыми пятнами и штрихами, не стремясь к особо тщательной детализации. Особенное очарование эскиза состоит именно в том, что он имеет много общего, как с живописью, так и с рисунком.

При выполнении набросков пастелисты обычно отдают предпочтение быстрым штрихам и пятнам, сводя к минимуму сглаживание границ между пятнами и их растушевке. Чтобы ускорить процесс работы и не перегружать палитру, как правило, используется ограниченный спектр цветов. На первом

месте для любого эскиза стоит импровизация, и те пастелисты, которые предпочитают наброски с натуры, ищут оптимальный путь к воплощению избранной темы, следуя своей интуиции.

3 этап. Вертикальные линии на заднем плане являются единственным растушеванным участком на данном эскизе, создавая резкий контраст с темным пятном в глубине и резкими и энергичными штрихами на переднем плане. Границы пятен следует растушевать вплоть до нечеткости, чтобы создать эффект именно данной нечеткостью.

4 этап. Работа над наброском закончена. На примере этой работы можно увидеть, что цвет основы превосходно вписывается в палитру эскиза, заполняя не закрашенное пастелью пространство, становясь, тем самым, самостоятельным элементом цветового строя данного наброска. [5]

## Упражнение 2. Изображение животных. Рис. 119,120.

Одним из наиболее интересных способов поупражняться в передаче движения и формы является изображение животных. В зоопарке каждый пастелист способен найти неиссякаемый источник тем для работы с натуры. Животные являются одной из тем для выполнения пастели с натуры и набросков без чрезмерной детализации.

1 этап. Набросок верблюда. Выполнение подготовительного рисунка позволит передать пропорции животного и запечатлеть его в наиболее привлекательном для выполнения эскиза положении. В данном случае выбор цвета может быть сугубо произвольным, так как предварительный рисунок ничем не ограничивает свободу художника.

2 этап. Шерсть верблюда следует изобразить при помощи наложения пятен серого и коричневого цвета с последующей легкой растушевкой. Данные пятна служат не только для оптимальной передачи цвета, но и для создания объемности изображения.

3 этап. При выполнении эскиза при помощи ограниченного диапазона цветов неизбежна более обобщенная передача цветовых характеристик

натуры, поэтому распределение коричневого и желтого цветов вызвано, прежде всего, задачей обозначить градации светотени.

4 этап. На финальной стадии работы цвет служит, прежде всего, для осветления одних участков и затемнения других, чтобы передать объем изображения и правильно распределить элементы светотени. [5]

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В связи с особенностями материала, казалось бы, диапазон возможностей пастели как техники крайне ограничен. Однако мировая история ее существования с XVI в., а также ее развитие и продолжение изучения ее особенностей как техники и исключительных выразительных возможностей современными художниками свидетельствуют об обратном. На выставке «Пастель в России» (2009г.) была представлена эволюция техники пастели в русском искусстве с момента ее появления в России в XVIII веке по сегодняшний день. [2]

Пастель привлекает мастеров живописи благородством, чистотой и свежестью цвета, бархатистой поверхностью фактуры, живостью и волнующей вибрацией штриха. Тонкость и изящество техники пастели в сочетании с необычной звучностью красок и богатством фактуры создают мир, который завораживает зрителя ощущением непосредственности творчества. Если художник работает в пастели небрежно, все ее достоинства исчезают. [1]

Пастель и графична, и очень живописна: в ней соединяются линия и цвет, ею можно работать штриховкой, живописным пятном, сухой или мокрой кистью. Пастель требует точности, интуитивного «чутья» по отношению к выбираемому цвету, потому что потом изменить его чаще всего невозможно: чистый, тот самый знаменитый «мерцающий» пастельный тон рождается лишь при первоначальном нанесении. И хотя искусствоведы причисляют эту технику к графике, Либеров не уставал повторять, что относится к ней как к живописи: «У пастели широкие возможности выявления тональных отношений, мягкий, приглушенный цвет, бархатистая фактура». В этой технике созданы его лучшие работы. Излюбленные тона А.Н. Либерова – серебристо-жемчужно-серые, особенно характерны для



сибирского колорита. В руках хорошего пейзажиста пастель предоставляет не меньше возможностей, чем масло или акварель. [4]

В заключение можно сказать, что почти все художники, начиная со времен Леонардо да Винчи, всегда использовали пастель в работе над эскизами, набросками и зарисовками. Она служила вспомогательным материалом при подготовке к большим произведениям в станковой живописи. В настоящее время техника пастели очень популярна среди художников, работающих в разных направлениях. В их творчестве пастель может решать и графические задачи, и живописные. Особенно этот материал удобен в путешествиях, в работе на пленэре и в разработке эскизов. Ведь большие работы всегда начинаются с маленьких «почеркушек», небольших зарисовок. Эскиз – это мысль художника. И чтобы ее выразить, помогают такие графические материалы, как пастель, мягкий материал, смешанная техника, чтобы быстро справиться с поставленными задачами.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белозерова Л.И. Сухая пастель на уроках изобразительного искусства в художественной школе. Из опыта работы. [Текст]: / Л.И.Белозерова. Статья. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Творчество А.Н. Либерова и российская пастель: история и современность». – Омск.: 2011
2. Каминкер И.Н. Пастель в Русском музее. [Текст]: / И.Н. Каминкер. Статья. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Творчество А.Н. Либерова и российская пастель: история и современность». – Омск.: 2011
3. Лузянина Г.Е. Искусство пастели в творчестве А.Н. Либерова и его учеников (из коллекции музея «Либеров-центр»). [Текст]: / Г.Е. Лузянина. Статья. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Творчество А.Н. Либерова и российская пастель: история и современность». – Омск.: 2011
4. Пальгова Е.А. Сохранение культурного наследия А.Н. Либерова: преемственность в передаче художественного мастерства и духовных ориентиров от поколения. [Текст]: / Е.А. Пальгова. Статья. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Творчество А.Н. Либерова и российская пастель: история и современность». – Омск.: 2011
5. Практика работы пастелью [Электронный ресурс] // галлерикс.ру [сайт]. - URL: <https://gallerix.ru/learn/pastel/>
6. Плотникова Е. Бабочки в цветочном саду искусств. Шедевры пастели из фондов Третьяковской галереи. Журнал "Наше Наследие" - История, Культура, Искусство. [Электронный ресурс] // [nasledie-rus.ru](http://www.nasledie-rus.ru) [сайт]. - URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7805.php>

7. Сайт музея «Либеров-центр» [Электронный ресурс] // либеров-центр.ру [сайт]. - 2016.-URL: <http://liberov-center.ru/>
8. Степанян Д.А. Краткий обзор: техника «пастель» и хронология развития. [Электронный ресурс] // сайнсфорум.ру [сайт]. - URL: <https://scienceforum.ru/2016/article/2016020918>
9. Федоров-Давыдов А.А. Пастели Левитана. Работы художника в технике пастели. [Электронный ресурс] // isaak-levitan.ru [сайт]. - URL: <http://isaak-levitan.ru/pastel.php>
10. Чирков В.Ф. Современная российская пастель. Обзор выставки «Пастель России». [Текст]: / В.Ф.Чирков. Статья. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции «Творчество А.Н. Либерова и российская пастель: история и современность». – Омск.: 2011

## ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок 1. Леонардо да Винчи, Италия. (1452-1519). Женский портрет.



Рисунок 2. Питер Пауль Рубенс. Нидерланды (Фландрия). (1577-1640).  
Портрет сына.



Рисунок 3. Питер Пауль Рубенс. Нидерланды (Фландрия). (1577-1640).  
Портрет мальчика.



Рисунок 4. Питер Пауль Рубенс. Нидерланды (Фландрия) (1577-1640).  
Женский портрет.



Рисунок 5. Питер Пауль Рубенс. Нидерланды (Фландрия) (1577-1640).  
Портрет Клары Серены Рубенс, дочери художника. 1620.



Рисунок 6. Жозеф Вивьен. Франция (1657-1734). Портрет, 1699.



Рисунок 7. Розальба Каррьера. Италия. (1675-1757). Портрет девочки.



Рисунок 8. Розальба Каррьера. Италия. (1675-1757). Женский портрет.

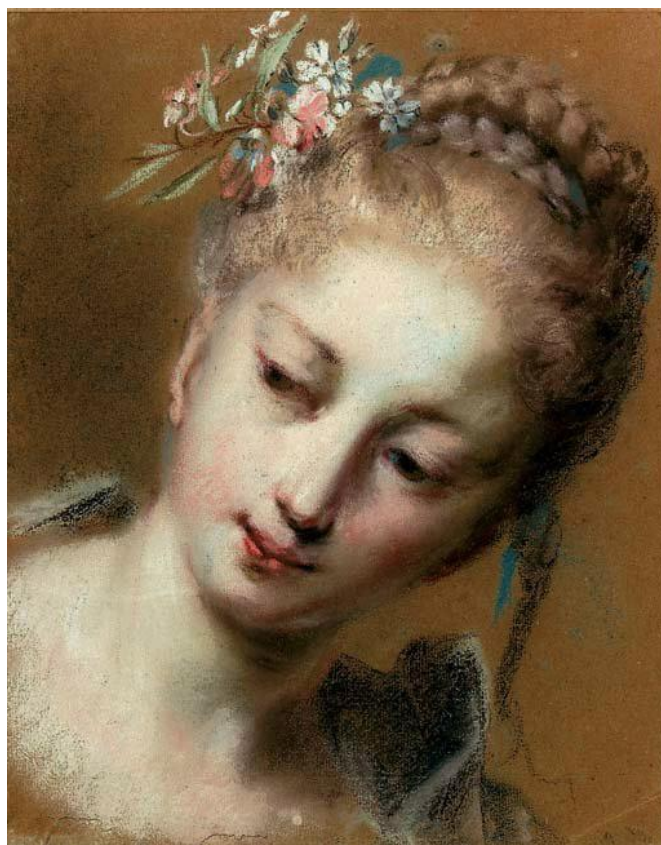


Рисунок 9. Розальба Каррьера. Италия. (1675-1757). Женский портрет.



Рисунок 10. Морис Кантен де Латур. Франция. (1704-1788). Автопортрет.





Рисунок 11. Морис Кантен де Латур. Рисунок 10. Морис Кантен де Латур. Франция. (1704-1788). Автопортрет.

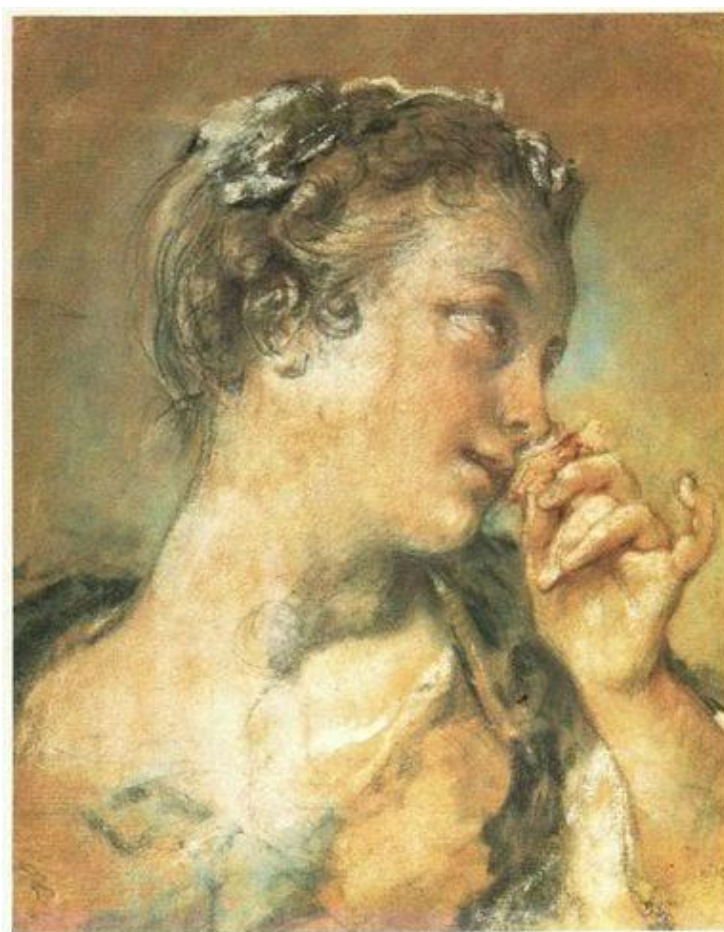


Рисунок 12. Франсуа Буше. Франция. (1703-1770). Женский портрет.



Рисунок 13. Франсуа Буше. Франция. (1703-1770). Портрет Шарлотты Спарт в возрасте 21 года с чашкой кофе.



Рисунок 14. Эжен Делакруа. Франция. (1798-1863). Этюд неба. 1849.



Рисунок 15. Эжен Делакруа. Франция. (1798-1863). Этюд неба.



Рисунок 16. Гюстав Курбе. Франция. (1819-1877). Этюд.



Рисунок 17. Жан-Франсуа Милле. Франция. (1814-1875). Одуванчики.



Рисунок 18. Жан-Франсуа Милле. Франция. (1814-1875). Пейзаж.

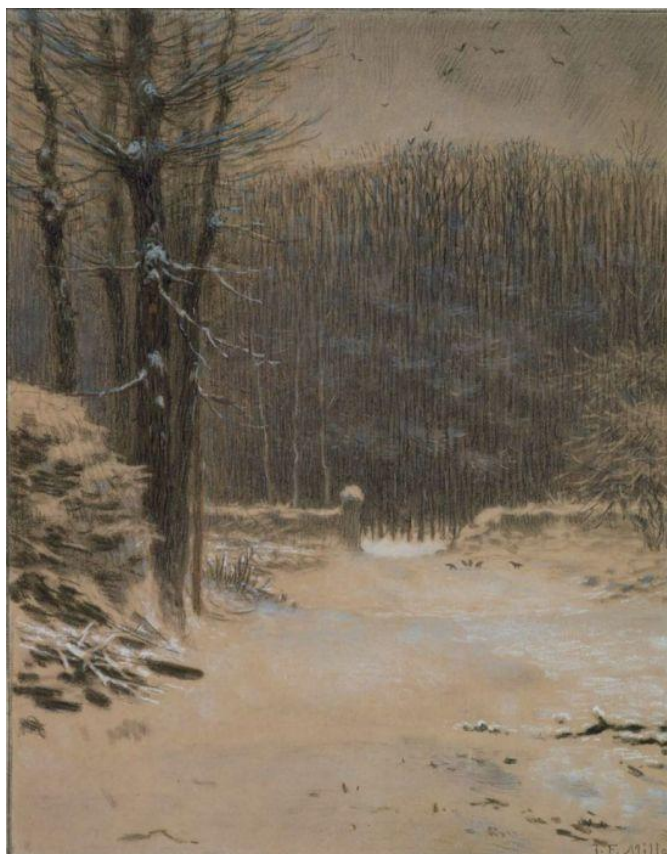


Рисунок 19. Жан-Франсуа Милле. Франция. (1814-1875). Зимний пейзаж.



Рисунок 20. Жан-Франсуа Милле. Франция. (1814-1875). Нарциссы.



Рисунок 21. Жан-Франсуа Милле. Франция. (1814-1875). Двор.



Рисунок 22. Жорж-Пьер Сёра. Франция. (1859-1891). Мужчина у парапета.



Рисунок 23. Эдуард Мане. Франция. (1832-1883). Женский портрет.

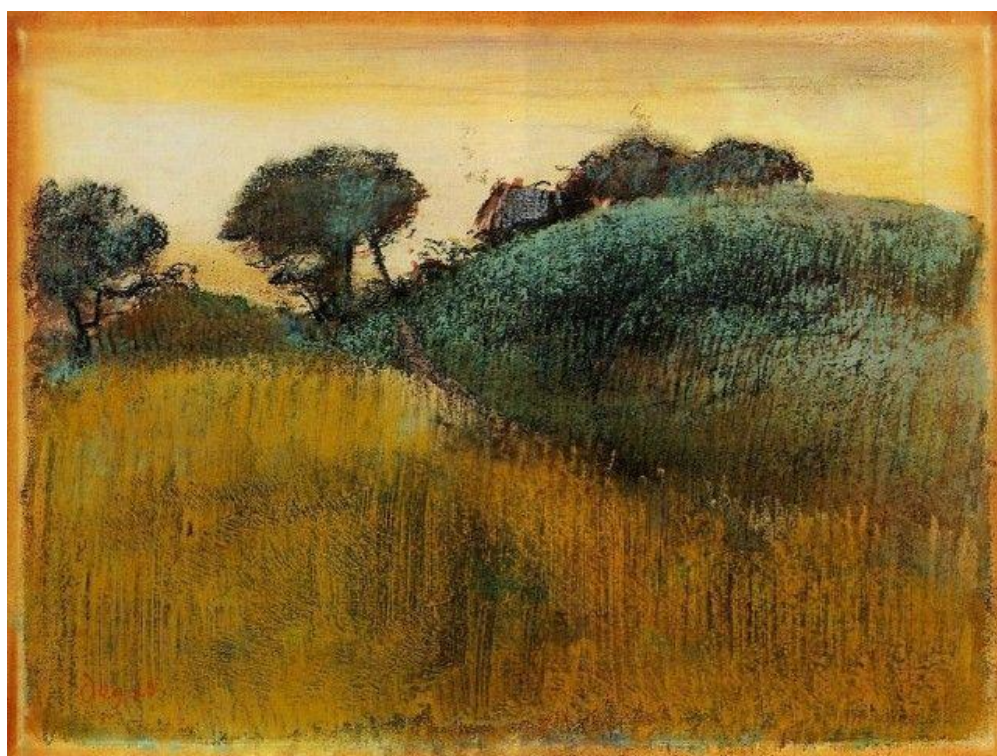


Рисунок 24. Эдгар Дега. Франция. (1834-1917). Пейзаж.



Рисунок 25. Эдгар Дега. Франция. (1834-1917).



Рисунок 26. Эдгар Дега. Франция. (1834-1917). набросок.





Рисунок 27. Эдгар Дега. Франция. (1834-1917). Утренний туалет.

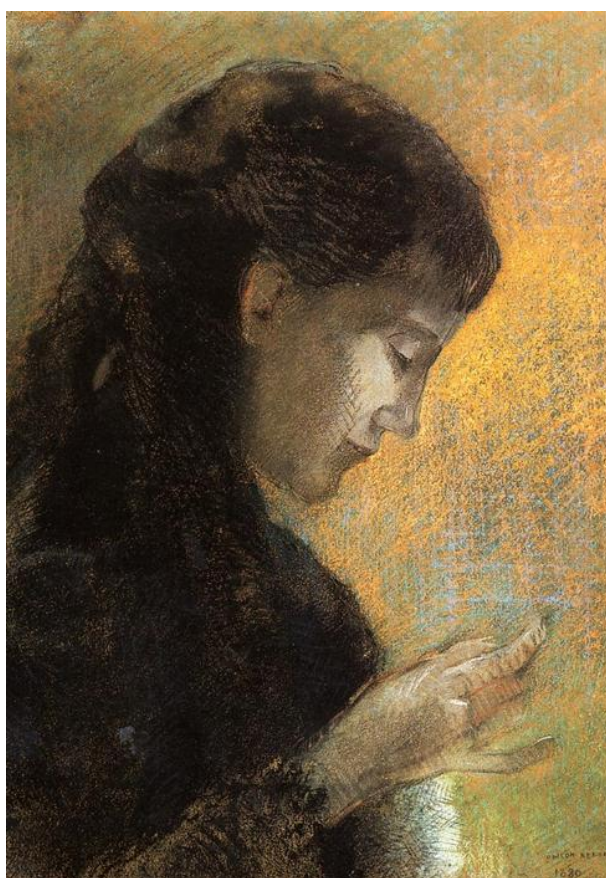


Рисунок 28. Одилон Редон. Франция. (1840-1916). Портрет.

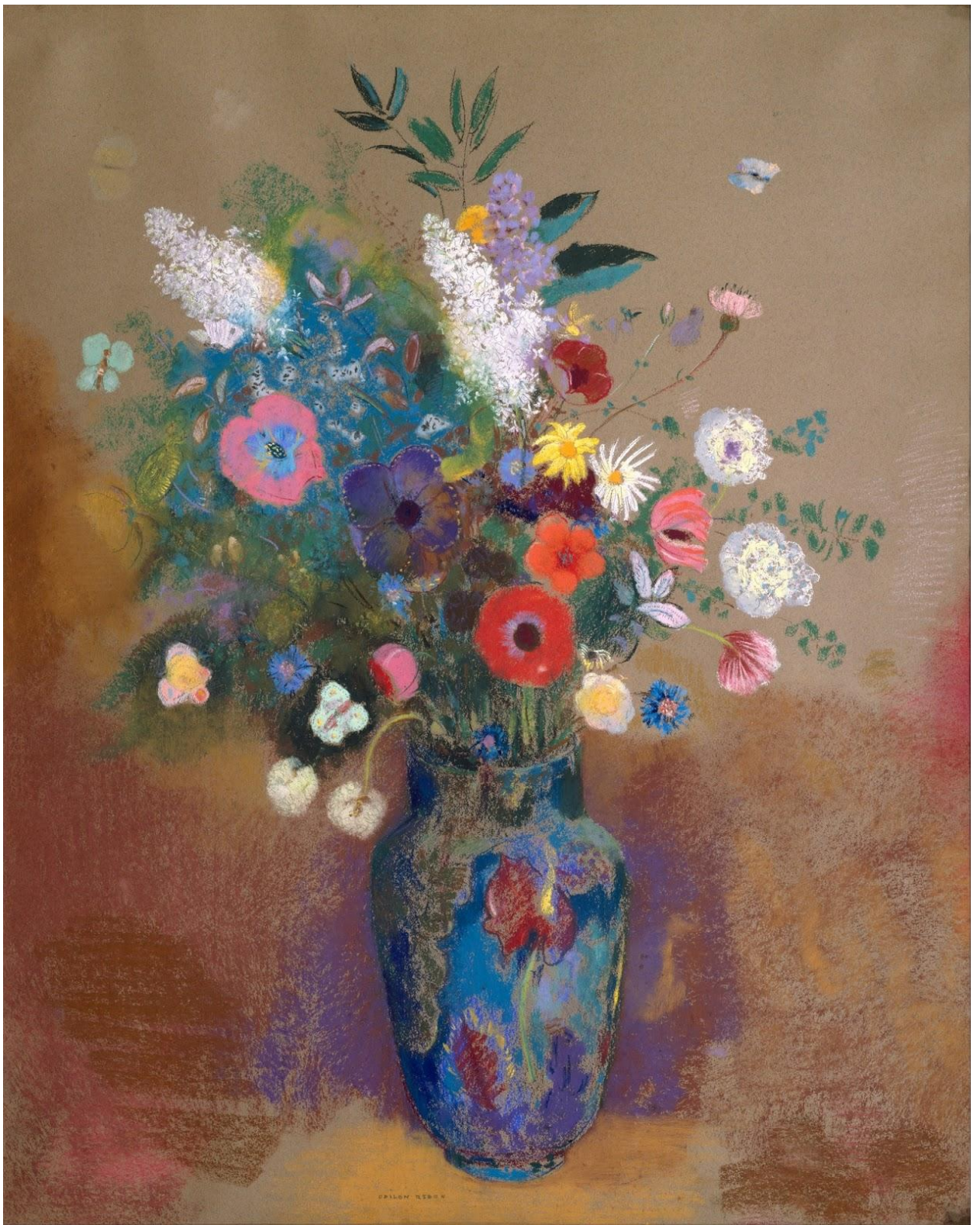


Рисунок 29. Одилон Редон. Франция. (1840-1916). Натюрморт.

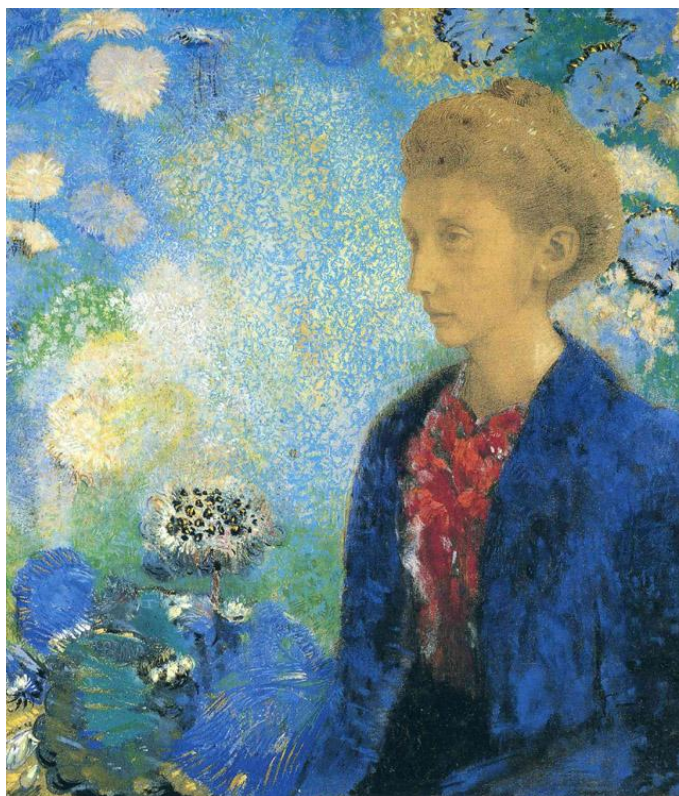


Рисунок 30. Одилон Редон. Франция. (1840-1916). Портрет.



Рисунок 31. Одилон Редон. Франция. (1840-1916). Портрет.

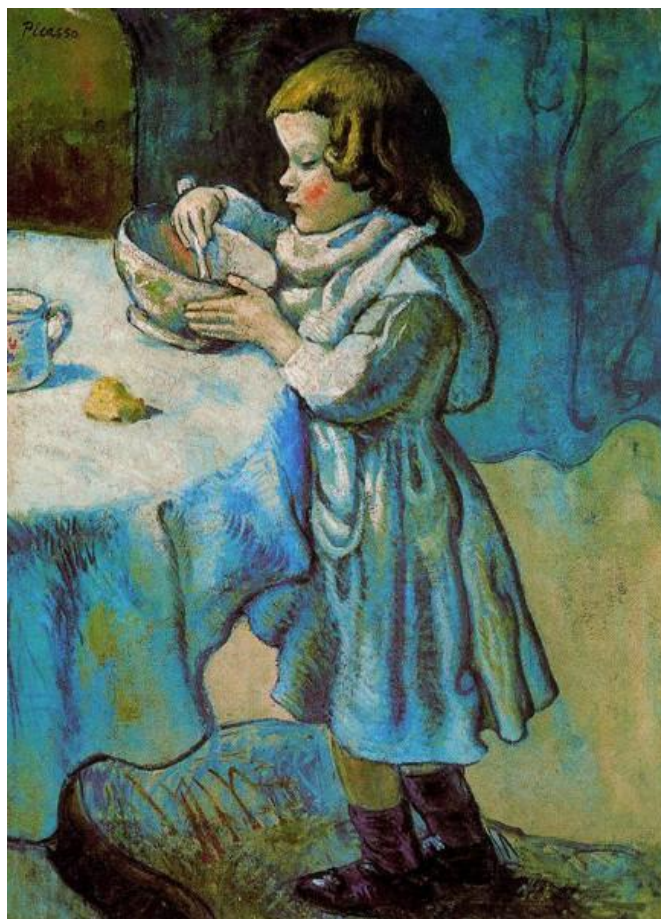


Рисунок 32. Пабло Пикассо. Франция. (1881-1973).



Рисунок 33. Пабло Пикассо. Франция. (1881-1973). Мать и сын.



Рисунок 34. Анри Матисс. Франция. (1869-1954). Натюрморт.



Рисунок 35. Эдуар Вюйар. Франция. (1868-1940).



Рисунок 36. Эдуар Вюйар. Франция. (1868-1940).



Рисунок 37. Эдуар Вюйар Франция. (1868-1940). Мадам Хессель в студии.  
1915г.



Рисунок 38. Эдуар Вюйар Франция.(1868-1940). Саша Гитри в гримерной.  
1912г.



Рисунок 39. Эдуар Вюйар (1868-1940). Накрытый стол.

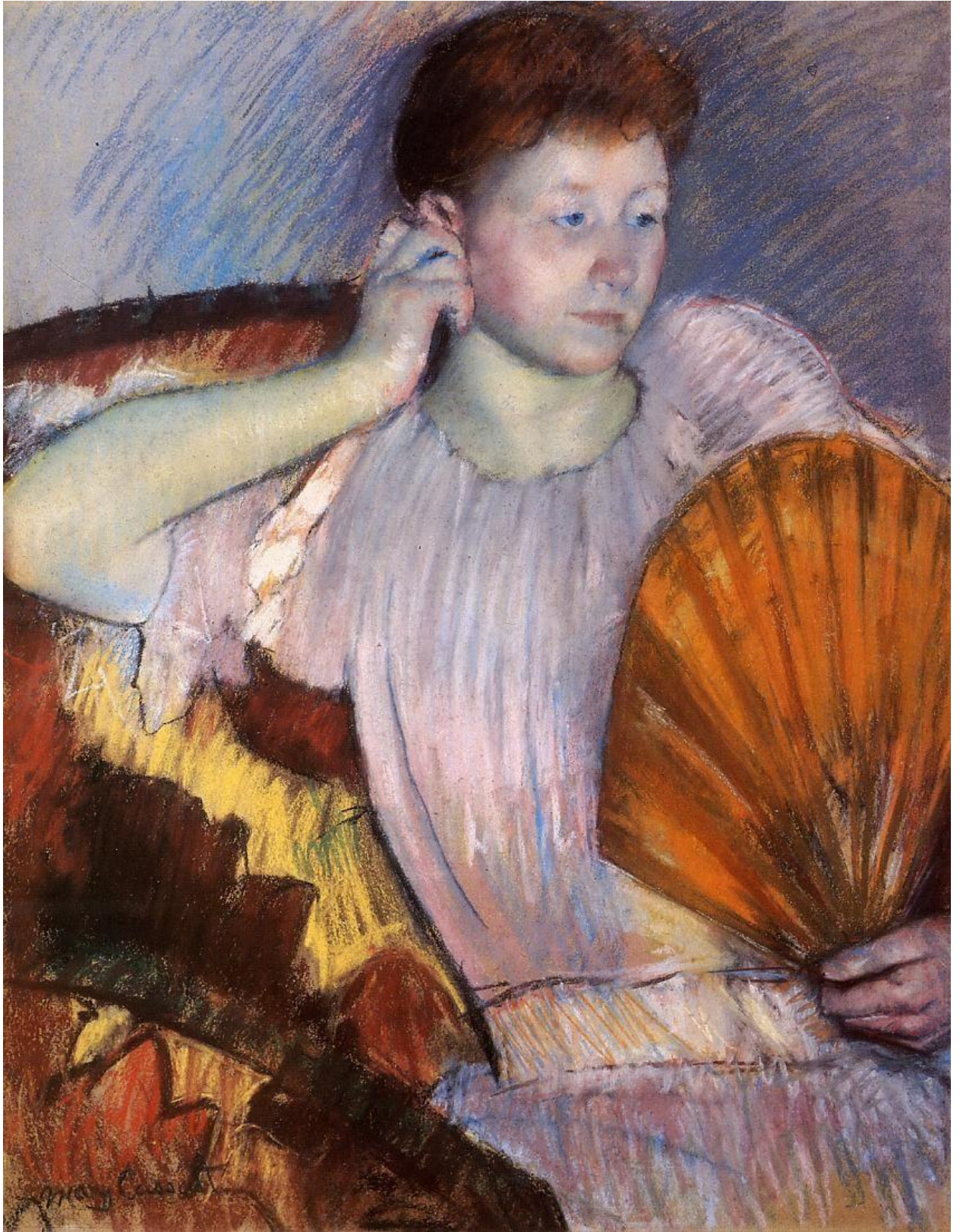


Рисунок 40. Мэри Стивенсон Кэссет, США (1844-1926).





Рисунок 41. Мэри Стивенсон Кэссет, США (1844-1926).

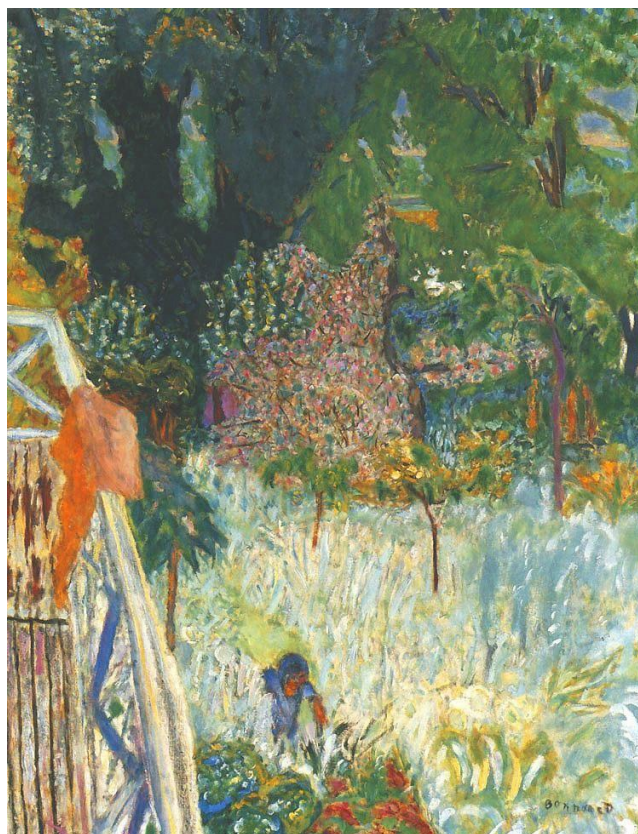


Рисунок 42. Пьер Боннар, Франция (1867-1947).



Рисунок 43. Пауль Клее. Германия, Швейцария. (1879-1940).



Рисунок 44. Степан Яснопольский. Россия. Портрет неизвестной. 1785г.



Рисунок 45. Орест Кипренский. Россия (1782-1836). Портрет А.П. Бакунина.



Рисунок 46. Александр Орловский. Россия. (1777-1832). Башкир. 1808г.



Рисунок 47. Александр Орловский. Россия. (1777-1832). Автопортрет.



Рисунок 48. Алексей Венецианов. Россия. (1780-1847). Крестьянская девушка с серпом во ржи.



Рисунок 49. Иван Бугаевский-Благодарный. Россия (1773-1859). Капитолина из Тронихи.

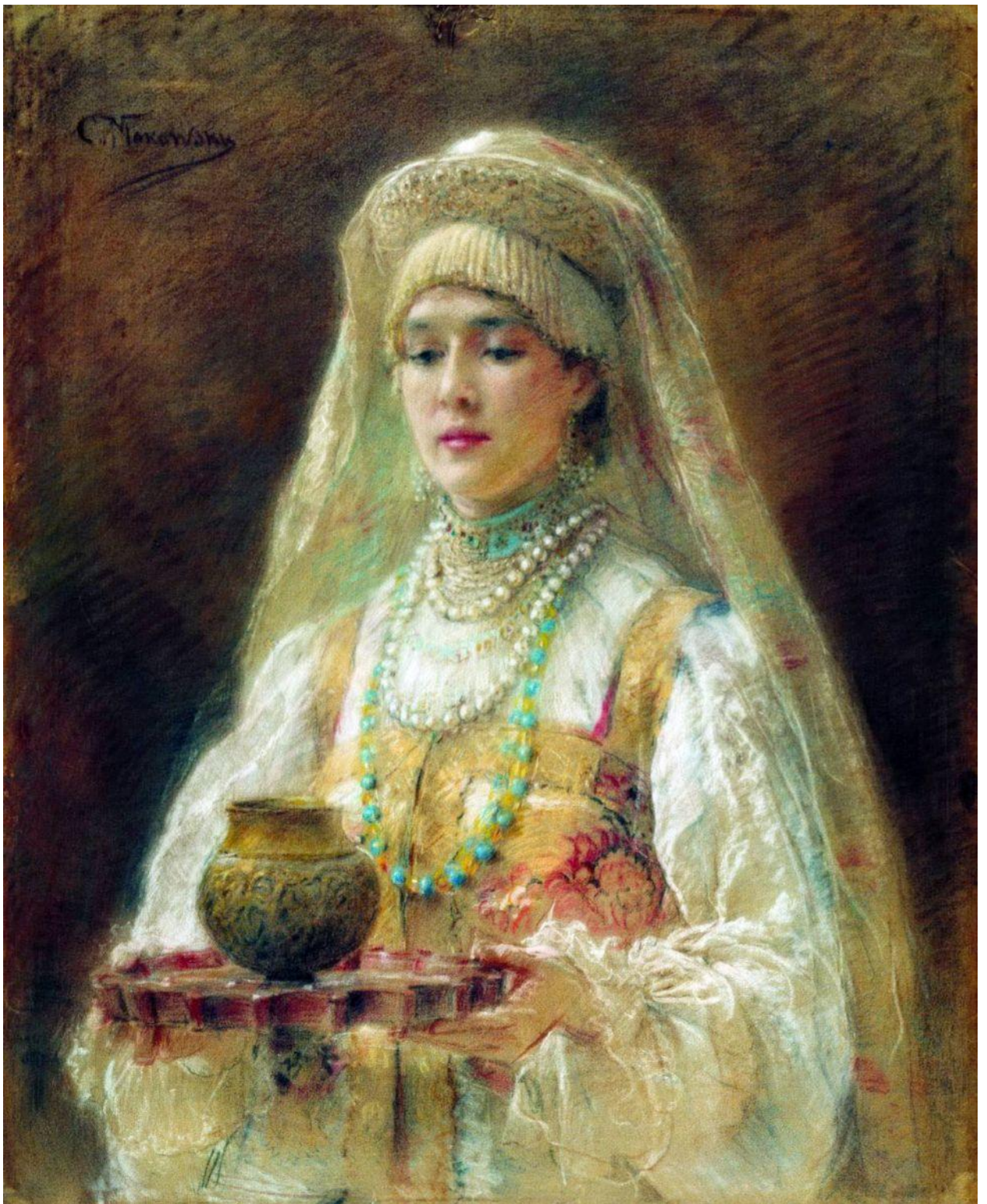


Рисунок 50. Константин Маковский. Россия. (1839-1915).

Чарка меда.



Рисунок 51. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Близ Бордигеры на Севере Италии. 1890г.



Рисунок 52. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Разлив.



Рисунок 53. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Осенний пейзаж с церковью.



Рисунок 54. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Белая сирень.



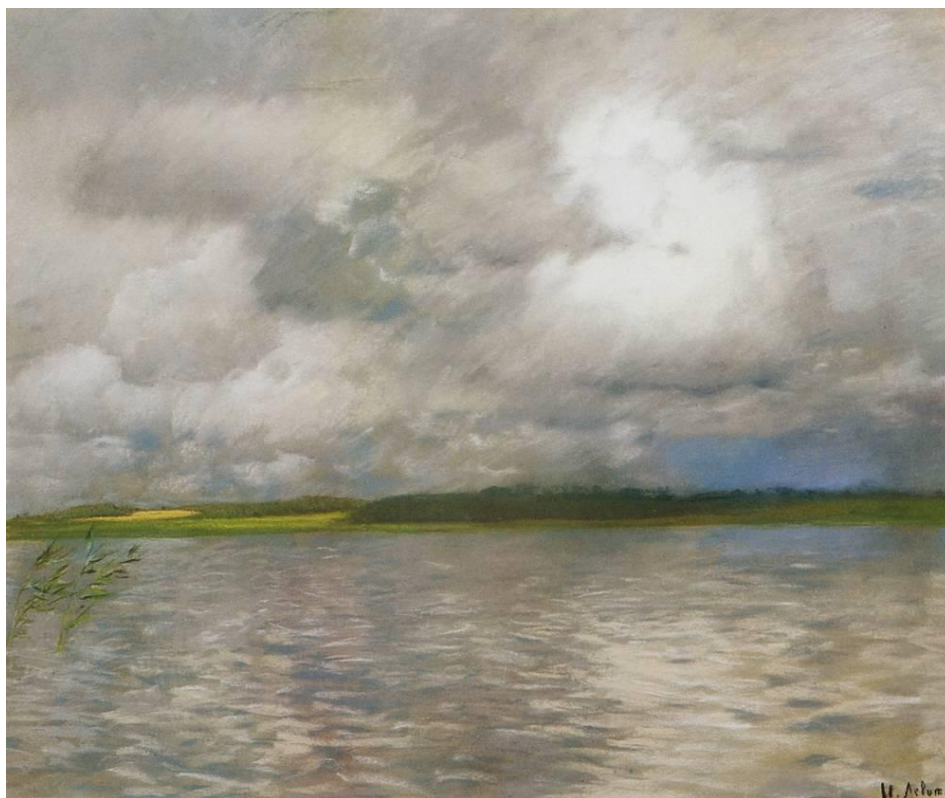


Рисунок 55. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Хмурый день.



Рисунок 56. Исаак Левитан. Россия. (1860-1900). Луг на опушке леса.

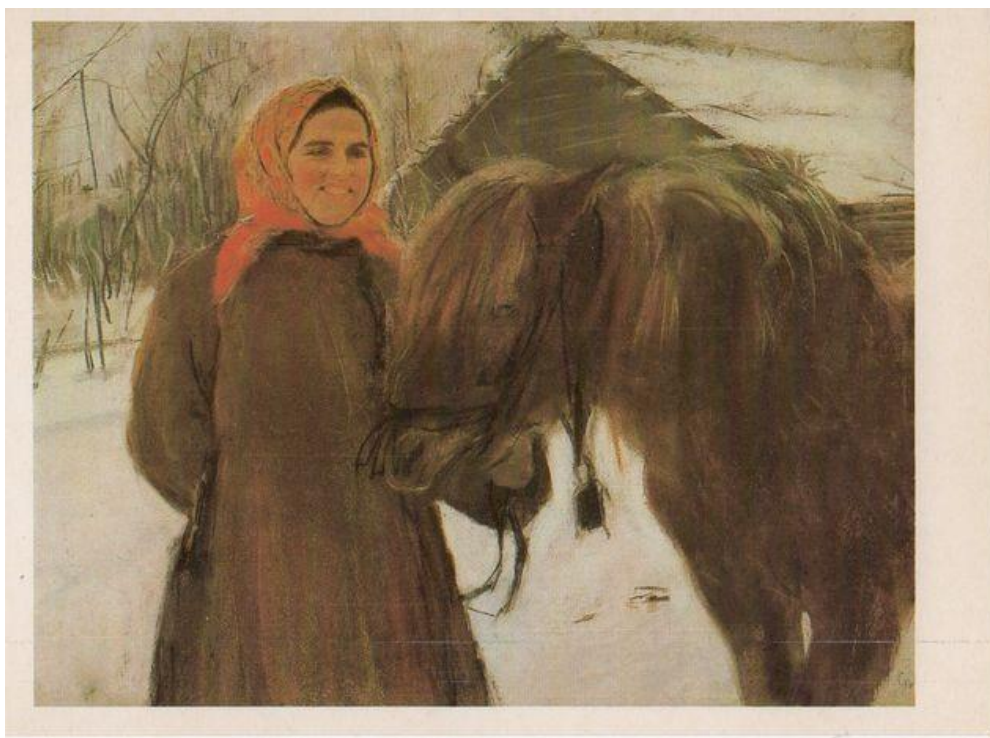


Рисунок 57. Валентин Серов. Россия. (1865-1911). Баба с лошадью.



Рисунок 58. Валентин Серов. Россия. (1865-1911). Портрет неизвестной.

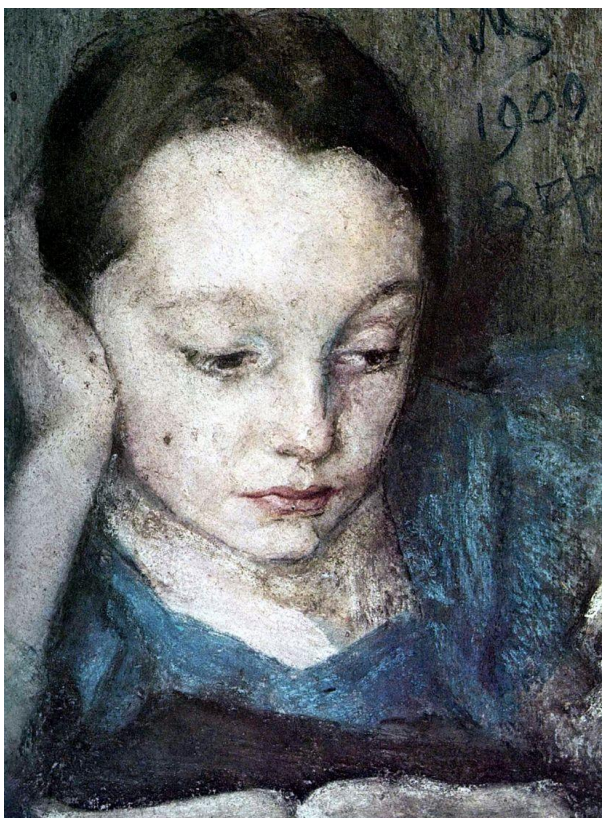


Рисунок 59. Сергей Малютин. Россия. (1859-1937). Портрет веры Малютиной.



Рисунок 60. Леонид Пастернак. Россия. (1862-1945). Урок музыки.



Рисунок 61. Леонид Пастернак. Россия. (1862-1945). Под лампой.



Рисунок 62. Леонид Пастернак. Россия. (1862-1945). Портрет дочери.

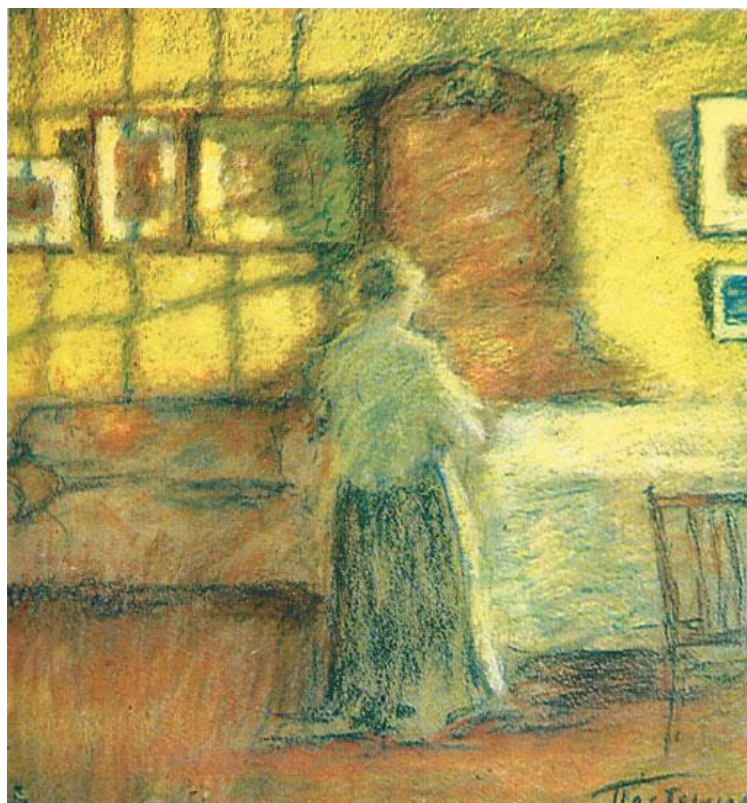


Рисунок 63. Леонид Пастернак. Россия. (1862-1945).

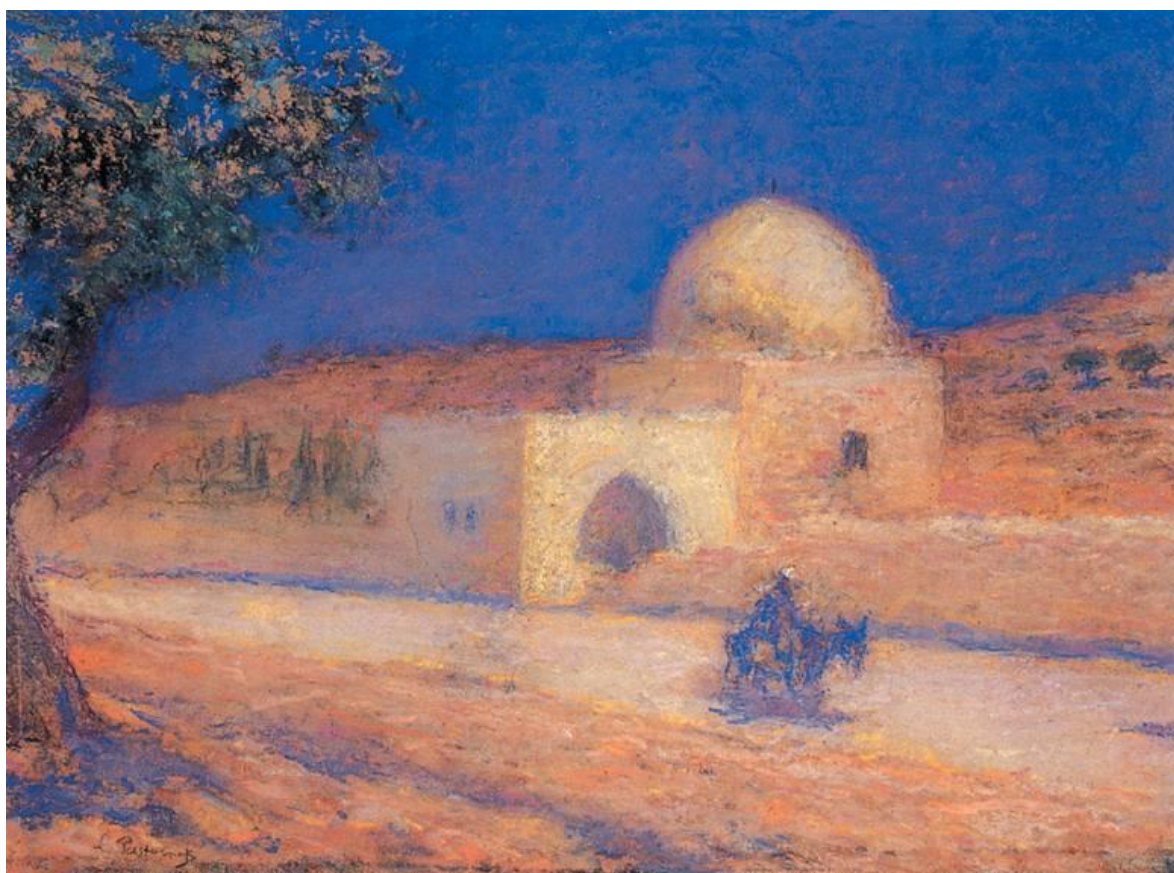


Рисунок 64. Леонид Пастернак. Россия. (1862-1945). Пейзаж с мавзолеем Рахили. Палестина. 1924г.

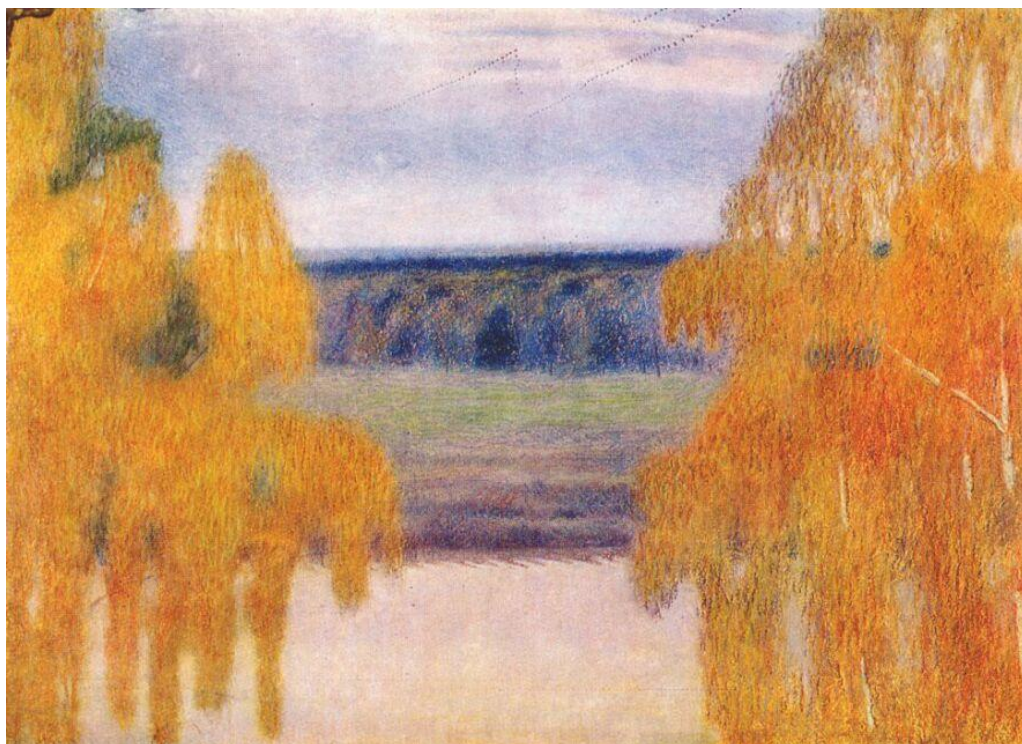


Рисунок 65. Виктор Борисов-Мусатов. Россия. (1870-1905). Осенняя песня.



Рисунок 66. Виктор Борисов-Мусатов. Россия. (1870-1905). Куст орешника.



Рисунок 67. Михаил Врубель. Россия. (1856-1910). После концерта. Портрет Н.И. Забелы-Врубель у камина.



Рисунок 68. Александр Бенуа. Россия. (1870-1960). Вход в Павловский Дворец.

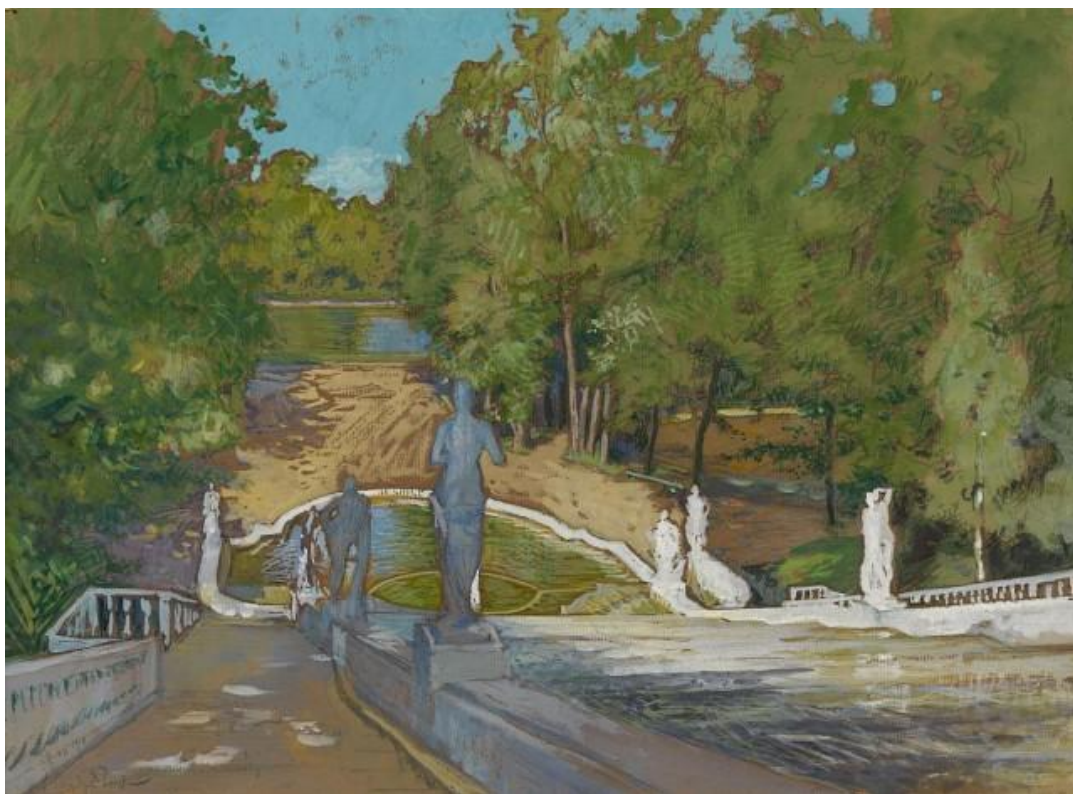


Рисунок 69. Александр Бенуа. Россия. (1870-1960). В парке.



Рисунок 70. Константин Сомов. Россия. (1869-1939). Ночной праздник.





Рисунок 71. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967).

Освещенная солнцем. 1928г.



Рисунок 72. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Марракеш.  
Задумчивый человек в голубом.



Рисунок 73. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Княгиня И.А.  
Юсупова. 1925г.

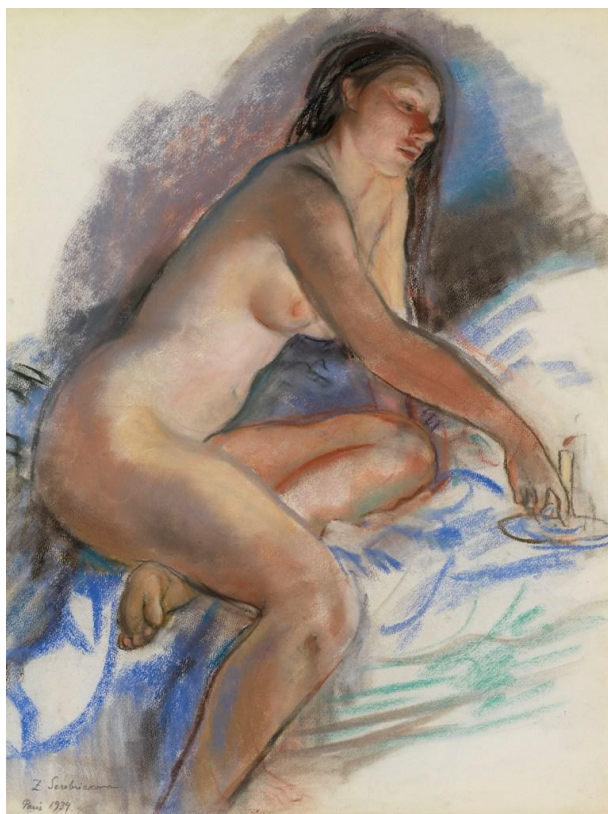


Рисунок 74. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Обнаженная со свечой.



Рисунок 75. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Обнаженная.



Рисунок 76. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Обнаженная.



Рисунок 77. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Обнаженная.



Рисунок 78. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967). Обнаженная.

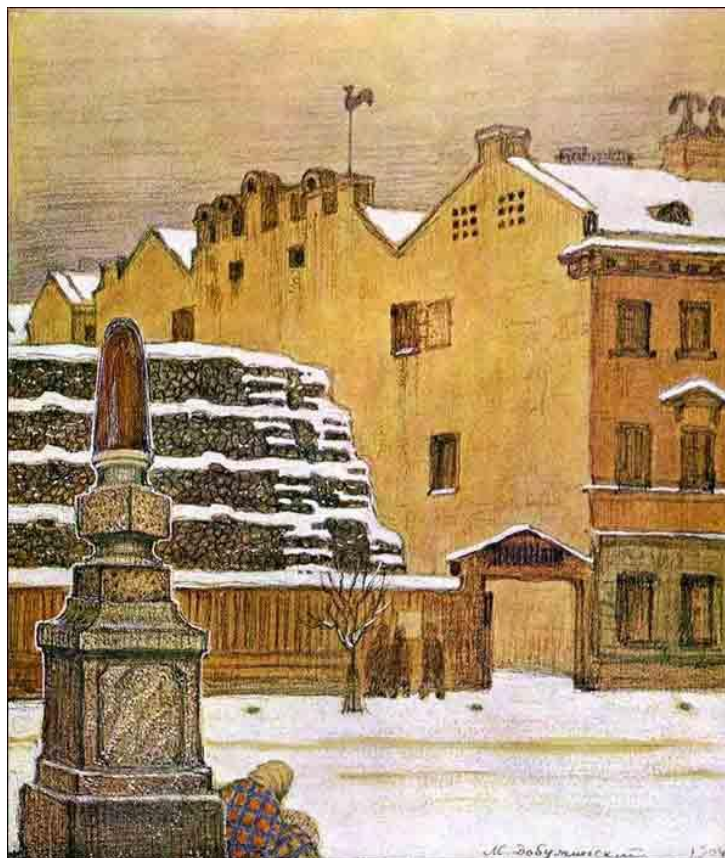


Рисунок 79. Мстислав Добужинский. Россия. (1875-1957). В ротах. 1904г.



Рисунок 80. Мстислав Добужинский. Россия. (1875-1957). Двор. Уголок Петербурга.



Рисунок 81. Мстислав Добужинский. Россия. (1875-1957). Петербург. Обводный канал.



Рисунок 82. Евгений Кацман. Россия. (1890-1976).

Интересная книжка. 1935г.



Рисунок 83. Петр Дик. Россия. (1939-2002). За шитьем. 1986г.



Рисунок 84. Петр Дик. Россия. (1939-2002). Женщина с бельем.





Рисунок 85. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Каргасокский порт перед ледоставом. 1974г.



Рисунок 86. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Буровая Китаева. 1975г.



Рисунок 87. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Я и мои друзья.



Рисунок 88. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Весна. 1970г.



Рисунок 89. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Город Омск. 1957г.



Рисунок 90. Алексей Либеров. Россия. (1911-2001). Белая сирень. 1995г.



Рисунок 91. Владимир Долгушин. Россия, Омск. (1943-2015). Маршрут  
окончен. 1986г.



Рисунок 92. Владимир Долгушин. Россия, Омск. (1943-2015). Дом стариков.  
1994г.



Рисунок 93. Владимир Долгушин. Россия, Омск. (1943-2015). Одинокая гармонь. 2000г.

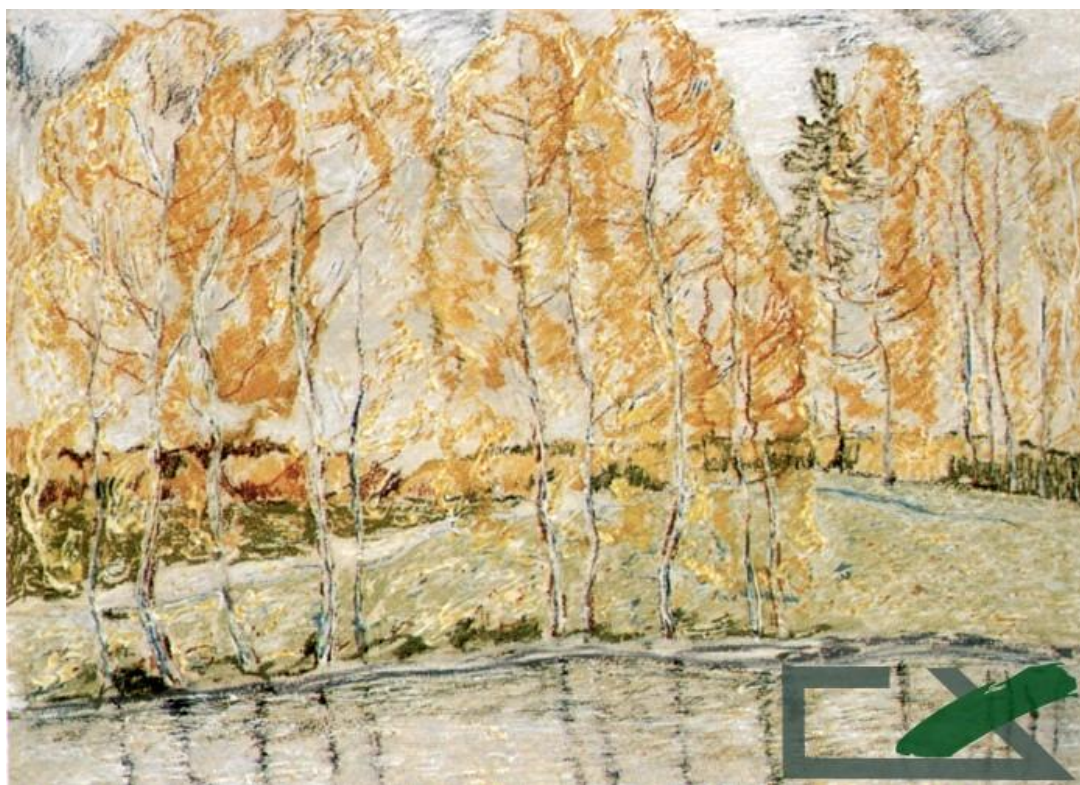


Рисунок 94. Валентин Кукуйцев. Россия, Омск. (1922-2011).

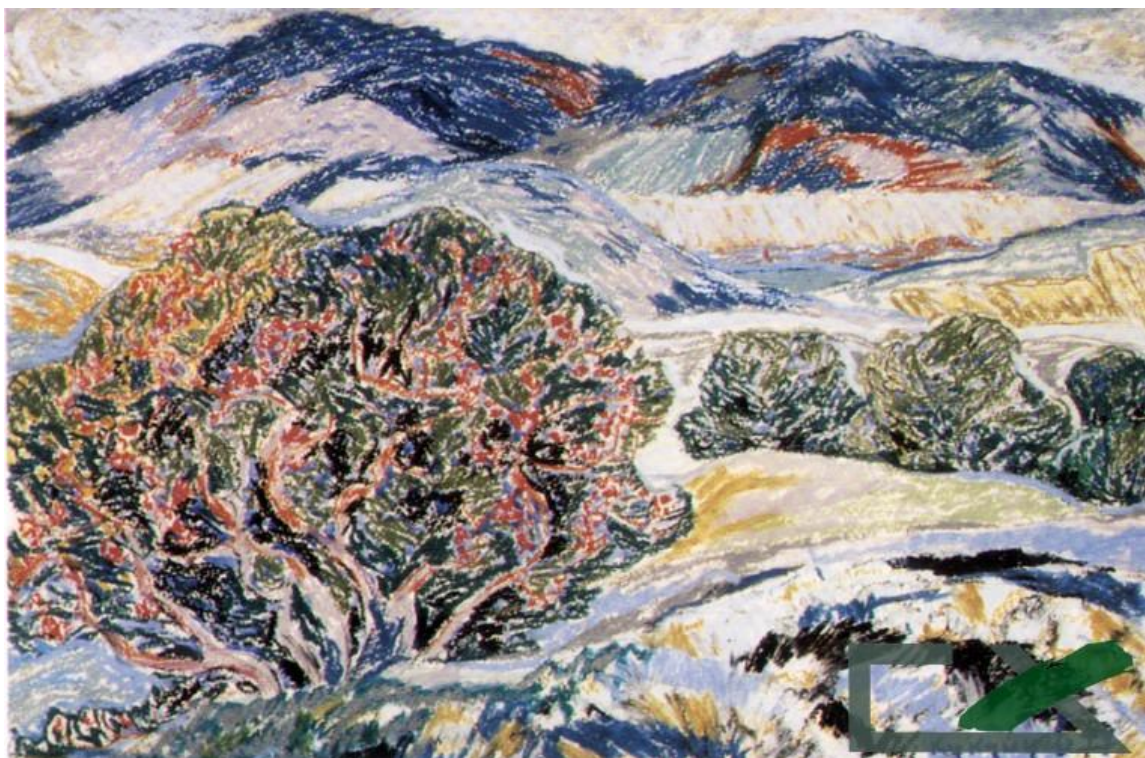


Рисунок 95. Валентин Кукуйцев. Россия, Омск. (1922-2011).



Рисунок 96. Михаил Разумов. Россия, Омск. (1942г.р.).



Рисунок 97. Михаил Разумов. Россия, Омск. (1942г.р.).



Рисунок 98. Михаил Разумов. Россия, Омск. (1942г.р.).



Рисунок 99. Владимир Сидоров. Россия, Омск. (1952г.р.). Натюрморт с тыквами. 2003г.



Рисунок 100. Владимир Сидоров. Россия, Омск. (1952г.р.). Улов-2. 2010г.





Рисунок 101. Владимир Сидоров. Россия, Омск. (1952г.р.). Тишина, а в садке крупные караси. 2010г.



Рисунок 102. Владимир Сидоров. Россия, Омск. (1952г.р.) Омская зима. 2011г.



Рисунок 103. Людмила Белозерова. Россия, Омск. (1956г.р.).



Рисунок 104. Людмила Белозерова. Россия, Омск. (1956г.р.).



Рисунок 105. Людмила Белозерова. Россия, Омск. (1956г.р.).



Рисунок 106. Ольга Кошелева. Россия, Омск. (1966г.р.). Утро.



Рисунок 107. Ольга Кошелева. Россия, Омск. (1966г.р.). На Нефтезаводской.



Рисунок 108. Ольга Кошелева. Россия, Омск. (1966г.р.). Городской причал.



Рисунок 109. Наталья Леонова. Россия, Омск. (1983г.р.). Август.



Рисунок 110. Наталья Леонова. Россия, Омск. (1983г.р.). Праздник.



Рисунок 111. Наталья Леонова. Россия, Омск. (1983г.р.). Травы.



Рисунок 112. Наталья Леонова. Россия, Омск. (1983г.р.). Светлый натюрморт.



Рисунок 113. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.



Рисунок 114. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.

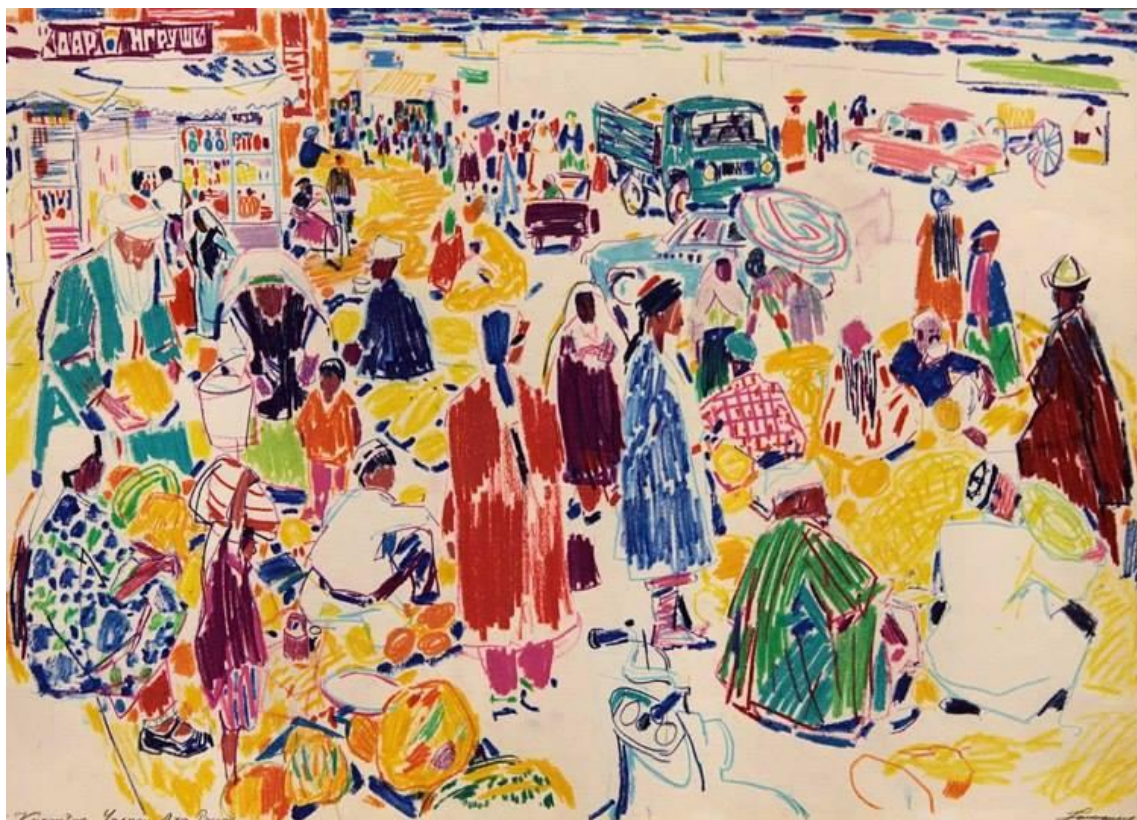


Рисунок 115. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.



Рисунок 116. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.





Рисунок 117. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.



Рисунок 118. Станислав Никиреев. Россия. (1932-2007). В Самарканде. 1968г.  
Цветные карандаши.



Рисунок 119. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967).



Рисунок 120. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967).



Рисунок 121. Зинаида Серебрякова. Россия. (1884-1967).